

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TIEMPO LENTO EN EL CINE Y EL VÍDEO CONTEMPORÁNEO

TESIS DOCTORAL DE:
FERNANDO BAÑOS FIDALGO

DIRIGIDA POR:
AURORA FERNÁNDEZ POLANCO

Madrid, 2013

©Fernando Baños Fidalgo, 2013

TIEMPO LENTO EN EL CINE Y EL VÍDEO CONTEMPORÁNEO

Tesis doctoral presentada por **Fernando Baños Fidalgo**
Dirigida por la Profesora Titular **Aurora Fernández Polanco**
Madrid, 2013
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid



ADVERTENCIA

El volumen de esta tesis va acompañado de dos DVD (DVD1-Tesis y DVD2-Obra). Como se observará a lo largo de su lectura, la mayoría de las imágenes insertadas en el texto corresponden con extractos de vídeo. Para una correcta lectura de la tesis se recomienda tener abierto el archivo tesis.pdf (DVD1). En aquellas imágenes cuyo pie de foto comience con “Extracto de...”, hacer click con el ratón sobre ellas para que el vídeo enlazado se reproduzca. En el DVD2, está recogida la obra personal referenciada.

En la presente tesis doctoral se recoge el trabajo de investigación que se ha desarrollado en la Sección Departamental de Historia del Arte III (contemporáneo) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, gracias a una beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación del Gobierno de España (período 2009-2013). Quiero agradecer al grupo de profesores que forman la Sección su apoyo durante estos años y especialmente a su directora, Aurora Fernández Polanco, tutora de este trabajo de investigación, por su cariño, su paciencia y su buen consejo.

Gracias a mi compañera de tantos años, Cristina Garrido Gonzalo, por ser ese ingenio que ha sabido depurar mi espíritu, en ocasiones, contra mi propia voluntad; a mis amigos Paloma Checa Gismero y Carlos Fernández Pello, pañuelos de lágrimas y cómplices conceptuales; al cineasta Pere Portabella, por creer y querer que “La fotógrafa” fuera una realidad; y a mis padres y amigos desde la prehistoria, porque en la distancia geográfica les he sentido siempre muy cercanos.

A todos ellos, mi admiración y eterna gratitud.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	11
1. Sobre el contexto de la investigación en arte	13
2. Sobre el tipo de tesis doctoral en arte	16
3. Sobre el objeto de estudio en la presente tesis doctoral	18
4. Sobre la nominación del objeto de estudio en la presente tesis doctoral	21
5. Sobre la cuestión metodológica en la presente tesis doctoral	22
6. Sobre los objetivos (que no hipótesis) en la presente tesis doctoral	27
7. Sobre la configuración de la presente tesis doctoral	31
8. Estado de la cuestión	32
 II. LAS FORMAS HISTÓRICAS DEL RALENTÍ: ENTRE LA MANIFESTACIÓN FORMALISTA Y LA REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	 43
1. Introducción	45
2. La cámara lenta en el comienzo de siglo XX: la vertiginosa travesía hacia un cine de atracciones	49
3. <i>El hombre con la cámara</i> y <i>La caída de la casa Usher</i> : dos películas enfrentadas por la cámara lenta.	58
4. De Jean Vigo al experimental de los setenta: un recorrido por la heterogeneidad formal y conceptual de la cámara lenta en el cine	70
5. La cámara lenta en la sala de montaje: “ver si hay algo que ver”	93
6. Formas audiovisuales de resistencia contra las nuevas estéticas de posproducción	103
a. <i>Matrix</i> : entre la estética videoclip y el cine de atracciones	104
b. Un cine todavía posible	111
c. Ralentizando <i>Psicosis</i> o la imposibilidad de ver demasiado	118

7. Consideraciones sobre la imagen ralentizada en la era del imaginario mediático	128
---	-----

III. EL PLANO SECUENCIA Y LAS RUPTURAS DE LA TEMPORALIDAD

1. Introducción	149
2. Tiempo y plano-secuencia: en los límites de la (ilusión de) realidad	152
3. El plano-secuencia: una aproximación a las problemáticas del montaje interno	161
4. Plano-secuencia, lentitud y contemplación	166
a. Introducción	166
b. Lentitud cinematográfica: experiencias de la duración	168
c. Andrei Tarkovski: derivas entre lo onírico y lo real	175
d. Theo Angelopoulos: agitando el tiempo de la historia	183
e. Béla Tarr: la contemplación (definitiva) del paso del tiempo	191
5. Un breve apunte: <i>Lunch break</i> , cuando el plano-secuencia se ralentiza	201
6. Proyectos	205
a. <i>The inmate's march</i> (2009)	206
b. <i>Before the law without law</i> (2011)	211
c. <i>La fotografía</i> (2012)	218

IV. ENSAYOS FÍLMICOS: LA CÁMARA LENTA COMO METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

1. Introducción	229
a. Imágenes que “tiemblan”	229
b. Una mirada (en cámara) lenta	236
c. Sobre el ensayo fílmico como forma	238
2. El valor de la repetición y la desviación en la interacción imagen-palabra en el ensayo fílmico	244

V. CONCLUSIONES	259
VI. ANEXOS	271
Anexo 1: <i>Ante la Ley</i> (de Franz Kafka)	273
Anexo 2: Extracto de <i>Law before law</i> (de John Archibald Wheeler)	275
Anexo 3: Incertidumbres	278
Anexo 4: Tapas de diarios argentinos en el corralito de 2001	280
Anexo 5: Películas sobre el corralito argentino	284
Anexo 6: Sinopsis, ficha técnica y ficha artística de <i>La fotógrafa</i>	287
Anexo 7: <i>La fotógrafa</i> y Pere Portabella	289
Anexo 8: Estancia en Buenos Aires (septiembre 2011)	292
VII. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	299
1. Filmes y vídeos referenciados	301
2. Bibliografía referenciada	304
3. Bibliografía clasificada	320
VIII. SLOW TIME IN FILM AND CONTEMPORARY VIDEO (summary)	337
1. Introduction	339
2. Index	355
3. Conclusions	
4. Bibliography	

I. INTRODUCCIÓN

1. SOBRE EL CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTE

La presente tesis doctoral se ha desarrollado en un momento en el que el debate en torno a la investigación artística ha ocupado el interés tanto del mundo académico como de otros estamentos del mundo del arte¹. Un interés fundamentado en la necesidad de buscar un “rigor” que defina el ámbito, las metodologías y los objetos de estudio de la investigación en arte. En este sentido, los seminarios de doctorandos que se han venido desarrollando dentro del proyecto *I+D: Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global*², del que soy miembro, han tratado de discutir sobre diversas cuestiones que conciernen a todos los investigadores en arte³, entendida esta investigación, principalmente, en el ámbito de la academia (aunque, como he dicho, no es el único ámbito donde el debate se lleva a cabo). El seminario de 2010⁴ se planteó en torno a la cuestión metodológica de la investigación en arte, las diferencias entre investigación dentro y fuera de la academia, su relación con la heurística y la posibilidad de formatos propios. Por su parte, el seminario de 2011⁵ se preguntaba por la incidencia de las investigaciones, su sentido y su repercusión en el entorno social, político y económico de las humanidades en general y del ámbito artístico en particular.

Un asunto común en todos los ámbitos de discusión en torno a la investigación en arte, especialmente en el de la academia, es cómo ésta pone en cuestión el propio concepto de investigación al mismo tiempo que su es-

1 Destaco tres seminarios realizados al respecto en España (sin olvidar que ya en 2002 Juan Luis Moraza puso en marcha el grupo Arte y Saber, un proyecto que incorporaba departamentos universitarios y nuevos agentes del mundo del arte para generar un conjunto de informes que pudieran impulsar futuras acciones e investigaciones):

-INTER/MULTI/CROSS/TRANS. *El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. Montehermoso. Vitoria-Gasteiz. Diciembre 2010:

http://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=407

-En torno a la investigación artística. *Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA, Barcelona, 2010:

http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=28834&lang=ESP&HPSESSID=r0khri87ifvj0lmtddsi2hfa9b5

-Collaborative Project: *As the Academy Turns*. Manifesta 8, Murcia, 2010:

<http://www.manifesta8.com/modular/posts.php?catid=30&lang=en>

Para una aproximación bibliográfica que recoge el debate internacional entorno a la investigación en arte, ver el archivo de referencias (artículos, libros, revistas y seminarios-proyectos) en la web del Proyecto de Innovación Educativa “Investigación-Arte-Universidad”, de la Universidad Complutense de Madrid. Web: <http://www.arteinvestigacion.net/> (consultado el 14.3.2013)

2 Proyecto I+D financiando por el MICINN: HAR2009-10768. Investigadora principal: Aurora Fernández Polanco. Duración 2010-2012 (más un prórroga de un año, hasta el 31 de diciembre de 2013).

3 Así considerados oficialmente desde el momento en que son sometidos a evaluaciones externas, llámense becas, grupos de investigación, proyectos I+D+i, etc.

4 Ver <http://imagararrar.net/seminario/seminariodocs.htm> (visto el 19.4.2013)

5 Ver <http://imagararrar.net/webseminariodocs2bis.jpg> (visto el 19.4.2013)

pecificidad es cuestionada desde el ámbito general de las humanidades y las ciencias sociales. En el fondo de esta discusión subyace la idea de que mientras la comunidad académica *investiga*, los artistas *crean*, es decir, producen *sentido* desde la *práctica*, palabra que produce cierta desazón en el ámbito académico. Desmond Bell se ha referido a la incomodidad de las universidades (del Reino Unido) y de sus departamentos de humanidades —cuyos trabajos son fundamentalmente textuales—, con aquellas investigaciones que están basadas en la “práctica como investigación” (“practice-based-research” o “practice-as-research”). Esto se traslada a la propia homologación de esta actividad investigadora pues, “también están descontentos con la evaluación de la actividad de personal académico sobre la base de la excelencia creativa de obras de arte que son producidas en lugar de publicaciones académicas en revisión por pares” (BELL, 2008: 174)⁶. Esta incomodidad (que se hace mucho más patente en la práctica audiovisual), añade Bell, se basa en su resistencia por usar la cultura visual como un medio de comunicación académico. Por lo tanto, plantear una trabajo de investigación, como la presente tesis doctoral, en el que la teoría, las imágenes y la práctica audiovisual propia son usadas metodológicamente para pensar el propio objeto de investigación, es entrar de lleno, que duda cabe, en dicho debate, asumiendo, responsable y humildemente, que dicha investigación pone un grano de arena en la especificidad que la investigación en arte ha de tener dentro del ámbito general de las humanidades.

En “Felicidad clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, Chus Martínez (2010) señala que hablar de investigación artística no es hablar del “hecho de que muchos artistas emprendan investigaciones exhaustivas antes de formalizar una obra [ni del] acercamiento por parte del arte contemporáneo al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos de análisis.”⁷ Lo que me parece relevante de la apreciación de Chus Martínez, y extrapolable a la investigación en arte en la academia, es el hecho de advertir el carácter “cuántico” del término en el sentido de que, “el principio de indeterminación⁸ está vigente del mismo modo en las ciencias sociales, en la estética o en la filosofía. En el mismo momento en que observamos, alteramos lo observado” (MARTÍNEZ, 2010: 13). Lo que a mi me interesa aquí es que mientras la observación científica produce su sentido de realidad desde lo real, la observación artística produce su

6 En lo sucesivo, si no se indica lo contrario, la traducción de los textos es mía.

7 En el momento de la publicación, Chus Martínez era conservadora jefe del MACBA y por lo tanto su discurso está planteado desde la institución museística, no desde la academia.

8 *El principio de indeterminación o de incertidumbre* fue propuesto por premio Nobel de física Werner Heisenberg en el año 1927.

sentido de realidad desde la ficción, entendiendo el trabajo de la ficción en el sentido que le da Jacques Rancière, a saber, no como la invención de una historia imaginaria, sino como:

“el trabajo de redistribución de las relaciones entre las cosas, las imágenes y las palabras (...) una manera de cambiar los modos de representación sensible, de variar los marcos, las escalas y las velocidades de manera que se produzcan una nueva configuración de lo que es perceptible, decible y posible en un mundo común, una manera pues de cambiar la distribución de las “competencias”. (RANCIÈRE, 2007: 40-41)⁹

Los resultados de una determinada investigación científica provocan alteraciones en la forma de vida de los individuos de una sociedad porque descomponen la configuración racional del mundo tal y como había sido conocido hasta ese momento. Las propuestas que resultan de una investigación artística alteran el modo que una sociedad y sus individuos se ven “afectados”. Una y otra tienen un poderoso carácter político y ambas obligan a que el mundo deba pensarse, esto es, imaginarse de otro modo.¹⁰

9 En este mismo texto, Rancière hace hincapié en que la ficción no es la creación de un mundo imaginario que se opone al mundo real. “Es el trabajo que opera con disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado.” (RANCIÈRE, 2007: 34)

10 Paul Feyerabend establece una curiosa identificación entre obras de arte y teorías científicas basada en la interacción entre fantasías y materiales de ejecución: “Las obras de arte que nos rodean, las teorías científicas, que se parecen a ellas en tantos aspectos, incluso los hechos y leyes científicas más triviales, provienen de una estrecha interacción entre fantasías de largo alcance y un material (mármol, colores, opiniones, sonidos, resultados experimentales) que opuso resistencia y las modificó de muchas maneras” (FEYERABEND, 2003: 100).

2. SOBRE EL TIPO DE TESIS DOCTORAL EN ARTE

Victor Burgin¹¹ ha planteado la existencia de tres tipos de candidatos a doctores dentro del campo de las artes visuales, que se pueden resumir de la siguiente forma: candidatos que siendo artistas visuales no quieren escribir sólo una tesis teórica, pero necesitan escribir una disertación en la que su práctica artística conviva con la teoría; candidatos que han recibido una completa introducción sobre literatura académica especializada pero que tienen poca experiencia práctica en artes visuales, y que están interesados en escribir una tesis teórica buscando un contacto cercano con un ámbito de la producción artística; y, candidatos que producen obras de arte, interesados en ideas y conceptos teóricos que vuelcan en sus proyectos. La investigación de este candidato es eminentemente práctica, cuyo trabajo académico tiene un papel “instrumental” y se subordina a dicha práctica.

En respuesta al artículo de Burgin, Desmond Bell (2008) afirma que esta tipología es demasiado restrictiva, argumentando que:

“tal organización jerárquica de estudios doctorales en arte institucionalizaría la existente división entre teoría y práctica, entre escribir y hacer, entre actividad intelectual y actividad de estudio. Me parece que Burgin está reproduciendo las grandes divisiones entre la labor intelectual y la manual, y la valorización de la teoría abstracta a expensas de la práctica reflexiva que a muchos de nosotros nos gustaría cuestionar.”
(BELL, 2008: 176)

Desmond Bell señala que el programa de investigación (en el caso de la presente tesis doctoral: “Programa doctorado en Bellas Artes”) y la evaluación de los compromisos de los doctorandos tienen que ser negociados caso por caso, con la condición de que todos los candidatos aceptados en un doctorado basado en la práctica (“Phd by practice”) deberían producir tanto un cuerpo de escritura crítica contextualizando su trabajo como un conjunto de prácticas documentadas. Asimismo, afirma:

“también deberían ser capaces de demostrar claramente a los examinadores que el cuerpo del trabajo presentado está motivado por un diseño de investigación dentro del cual una

¹¹ En lo que sigue me referiré a: *Thoughts on “research” degrees in visual arts departments*, de Victor Burgin, que puede ser consultado en [aquí](#) (visto el 30.3.2013).

metodología práctica de estudio (en el más amplio sentido) es un contexto investigador y una estrategia importantes para avanzar en su investigación.” (BELL, 2008: 177)

En este sentido, la presente tesis doctoral presenta un corpus de investigación teórico-crítico y un conjunto de obras audiovisuales propias. Ahora bien, la práctica audiovisual, unidad de estudio imprescindible en la presente tesis, puede considerarse un caso excepcional dentro de las artes visuales, como señala Victor Burgin, quien plantea que si bien se podría argumentar que los trabajos audiovisuales ya están discursivamente articulados, pues incorporan lenguaje (diálogo, voice-over, etc.) y son casi lingüísticos en su forma, se podría presentar igualmente un argumento intelectual en forma de video o película como una forma más convencional que la escrita. Victor Burgin pone el siguiente ejemplo: un alumno presentó a Jacques Derrida una película como formato de una investigación determinada, pero el filósofo francés, a pesar de su intención inicial de aceptar la innovación, la rechazó argumentando que el filme hubiera necesitado de un discurso pulido que lo acompañara, pues la propuesta audiovisual del alumno “ocupaba el lugar del discurso pero no lo reemplazaba adecuadamente”¹². En mi opinión, la película no necesita de un discurso para “acompañarla”, pues esto parece mantener la idea de Burgin, de la que Bell hace su crítica, de separar teoría y práctica, dando más valor discursivo a la primera. Tanto la película como el escrito deben someterse, desde un mismo plano, al discurso de la investigación. Es decir, la película por sí sola no constituye el discurso (no ocupa su lugar), pero si aquel estudiante, contra su propio criterio, hubiera optado por un formato escrito, tampoco lo hubiera hecho. Como afirma Bell, la conjunción de un cuerpo de escritura crítica y de un conjunto de prácticas artísticas es lo que determina y caracteriza el discurso de una investigación en arte.

Por lo tanto, la presente tesis plantea un trabajo que mezcla sinérgicamente la práctica audiovisual con la teoría, retroalimentándose, donde una es consecuencia de la otra y viceversa. Las obras audiovisuales en esta investigación son discursos que forman parte de un enunciado discursivo superior que es el objeto de estudio de la investigación y que está configurado en torno a un diseño metodológico basado, como se verá más adelante, en el “pensamiento con imágenes”.

¹² Victor Burgin cita a Jacques Derrida y Bernard Stiegler en *Échographies de la télévision*, Galilée-INA, 1996, pp.158-160, y su traducción al inglés *Echographies of television*, Polity, 2002, pp.141-143.

3. SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO EN LA PRESENTE TESIS DOCTORAL

En el año 1998, Pierre Sansot publicó el libro *Del buen uso de la lentitud*¹³, un ensayo filosófico sobre el modo de vida contemporáneo, en el que la lentitud es presentada como una figura de pensamiento, y en el que se elogia el vagabundear desinteresado y sin objetivos, la soledad, el tedio y la ensoñación. Años más tarde, el periodista canadiense Carl Honoré, en *Elogio de la lentitud*¹⁴, nos presenta el movimiento slow, una tendencia a nivel mundial que cuestiona la cultura de la velocidad en la que la sociedad contemporánea se ve inmersa. Este libro, un bestseller internacional, es una búsqueda por entender la relación que tenemos con el tiempo, por lo que afronta la búsqueda de *tempo giusto* en todos los ámbitos de la vida cotidiana: el comer, la vida en la ciudad, la medicina, el sexo, el trabajo, la educación de los hijos o el ocio.

Estas dos referencias me sirven para dejar bien claro que en *Tiempo lento en el cine y el vídeo contemporáneo*, objeto de estudio en la presente tesis doctoral, no se trata lo lento como una nueva figura de pensamiento (Sansot) ni como una alternativa sociológica de resistencia del individuo contemporáneo ante la constante aceleración de su forma de vida (Honoré). La lentitud es abordada aquí como “especificidad” de cierto audiovisual en el arte (cine y vídeo contemporáneo), entendida en su doble acepción¹⁵, es decir, tanto como la cualidad de lo lento que categoriza determinadas formas audiovisuales, como por la adecuación de lo lento a dichas formas audiovisuales. Por utilizar una metáfora, la lentitud se estudia aquí, como ese momento, descrito por Milan Kundera, en el que el caminante que intenta recordar ralentiza su paso.¹⁶

En pleno siglo XXI, la consolidación de la imagen digitalizada y la democratización de los medios técnicos que la generan hacen que nos preguntemos por su función y sus consecuencias. Nuestro existir discurre bajo el dominio de un universo audiovisual que ejerce su poder a modo de “prótesis de visión” (VIRILIO, 1998: 14) y que a pesar de proporcionarnos una visión *estereoscópica*, nos hace perder la escasa –y fundamental- capacidad de imaginar que teníamos. En otras palabras, una visión ortopé-

13 Publicada en inglés con el título de *In Praise of Slow: Challenging the Cult of Speed* (HarperOne, 2004), puede leerse en español en (HONORÉ, 2004).

14 Publicada en francés con el título de *Du bon usage de la lenteur* (Payot, 1998), puede leerse en español en (SANSOT, 1999).

15 Según el Diccionario Real de la Academia Española, 22 edición.

16 “Un hombre camina por la calle. De pronto quiere recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. En ese momento, mecánicamente, afloja el paso.” (KUNDERA, 1994: 47)

dica que ha fagocitado la imaginación. Es esta una sociedad consolidada en las distopías orweliana y bradburiana, tan sometida a su propio control como a las imágenes que produce.

En este universo audiovisual, el desarrollo tecnológico está dando como resultado, entre otros, dispositivos móviles capaces de registrar imágenes en movimiento con una calidad 4K (hasta el momento, el estándar digital de proyección en el cine) o de capturar el acontecer cotidiano con cámaras digitales domésticas que son capaces de registrar varios cientos de imágenes por segundo. Si hablamos de la industria cultural o de los mass-media, los efectos de este desarrollo tecnológico se multiplican, y sus consecuencias son “vendidas” al espectador como “mejoras” de sus posibilidades perceptivas y cognoscitivas. Pues bien, entre esas “mejoras” está el poder de la ralentización de la imagen en movimiento. En los Juegos Olímpicos de Pekín de 2008, por ejemplo, asistimos a la ralentización estroboscópica del acto deportivo. Un alarde televisivo en forma de riqueza informativa redundante, una opción de *re-visión* de lo que ya ha pasado pero fragmentado a velocidad superlenta y cuyo objetivo es mantener atrapado al espectador en la pantalla. Esta forma de revelar lo que el *tiempo en directo* eclipsa se convierte en una especie de memoria de lo inmediato, una memoria efímera que apenas retiene unos segundos en una especie de bucle siniestro. Se podría hablar, por lo tanto, de un *régimen escópico del bucle* al que asistimos desde los fatídicos acontecimientos del 11 de Septiembre de 2001. ¿No resulta paradójico que en esta cultura presentista de la velocidad, del desenfreno, del hiperconsumo, de la desatención y los ciclos de vida cortos, algunas de las representaciones mediáticas de la realidad se ralenticen o, al menos, sientan la necesidad de hacerlo?

En este escenario, numerosos artistas contemporáneos están empeñados en buscar una *velocidad de escape* que distancie la mirada de la fuerza a la que la imagen mediática y cultural masiva la somete. Una imagen-celosía que se sitúe entre la realidad y los ojos de quien la contempla y ante la que poder detenerse y negociar su sentido. De esta manera, lo *lento* se presenta como una opción para alejarse de ese deleite pornográfico que supone la mera promoción del movimiento, sin olvidar que el marco escópico de invisibilidad o punto ciego (asociado al inconsciente óptico) característico de la modernidad¹⁷ hasta hace escasas décadas, no

17 El término “inconsciente óptico”, fue acuñado por Walter Benjamin refiriéndose a la fotografía en *Pequeña historia de la fotografía* [“Sólo gracias a ella (la fotografía) percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional.” (BENJAMIN, 1989: 67)], y después en referencia al cine en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [“Y aquí entra

es válido en la actualidad. El reinado de la imagen electrónica, inmaterial y su distribución autónoma por la *web*, caracteriza un régimen escópico que José Luis Brea denominó de “1000 pantallas” (BREA, 2006: 161). Bajo este régimen, la imagen de tiempo lento se inscribe en un orden distinto del de la antigua cámara lenta y la *lentitud* como estrategia audiovisual está, sin duda, al servicio de “usos políticos” muy distintos.

la cámara con sus medios auxiliares, su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis.” (BENJAMIN, 2008[2]: 38-39)]. Décadas más tarde, Rosalind Krauss plantearía un crítica de la modernidad basada en la idea de inconsciente óptico en (KRAUSS: 1997).

4. SOBRE LA NOMINACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO EN LA PRESENTE TESIS DOCTORAL

Inicialmente la presente investigación se iba a centrar en la cámara lenta en la producción audiovisual contemporánea, lo que implicaba estudiar un tipo particular de imagen en la que la velocidad de registro o reproducción se veía ralentizada, llevándonos a hablar de “imágenes ralentizadas”. Sin embargo, esta idea inicial derivó hacia otro tipo de imágenes en las que sin producirse una ralentización mecánica, la percepción subjetiva del tiempo (duración) se volvía más lenta. La idea de “imagen ralentizada” se veía sustituida, así, por la de “imagen lenta”. Lógicamente, el concepto deleuziano de “imagen-tiempo” siempre ha estado muy presente. Un concepto que, como ya se sabe¹⁸, no suprime la imagen-movimiento, sino que invierte la relación de subordinación, de tal forma que el tiempo deja de ser una representación indirecta, pasando a ser el movimiento una presentación directa del tiempo. Por lo tanto, estudiar “imágenes lentas” es estudiar “imágenes-tiempo”, pues siempre son presentaciones directas del tiempo, no de un tiempo contable o medible, sino de un tiempo “experienciable”. De todas formas, la posibilidad de concretar esta investigación con el término “imagen-tiempo”, es “cargar” con todo el peso conceptual deleuziano del mismo, y de alguna forma, constreñir el marco de estudio.

Definitivamente, al incluir mis propios ensayos audiovisuales en torno al tema de la cámara lenta como metáfora epistemológica, ya no podíamos hablar de un tipo concreto de imágenes, sino de la característica que las aglutinaba a todas ellas, es decir, la de configurarse en torno a una temporalidad concreta: “tiempo lento”. En la presente tesis doctoral se aglutinan estas tres partes de estudio que se pueden resumir en los siguientes binomios conceptuales:

cámara lenta – técnica
plano secuencia – experiencia
cámara lenta (metáfora) - pensamiento

¹⁸ Ver (DELEUZE, 2004[2])

5. SOBRE LA CUESTIÓN METODOLÓGICA EN LA PRESENTE TESIS DOCTORAL

Un artículo reciente de Michael Baers (2011), sobre investigación artística en Europa, titulaba uno de sus epígrafes de la siguiente forma: “la universidad centrada en la investigación como el pastor, el artista como la oveja (perdida)”¹⁹. Baers afirma que actualmente no hay consenso sobre lo que constituye la investigación artística o al menos, de cómo distinguir sus protocolos de aquellos de otras disciplinas académicas, afirmando a pie de página que, “a pesar del imperativo de Bolonia, la construcción europea de un doctorado artístico ha fallado a la hora de establecer una concepción uniforme en cuanto a teoría, praxis y metodología” (BAERS, 2011). A pesar de esta realidad, creo que es posible establecer unos mínimos comunes en cuanto a la cuestión metodológica en la investigación artística.

¿Cuál es el trabajo del artista? Proponer una práctica (artística) que se caracteriza por un discurso propio y cuya “eficacia” es valorada subjetivamente a través lo que se denomina experiencia estética. ¿Cuál es el trabajo del investigador de arte en la academia? Si, como apunta Gavin Renwick (2005), citando a Clive Dinot, la respuesta del arte a la ortodoxia científica está en que “las proposiciones reemplazan a los experimentos y las explicaciones a las predicciones” (RENEWICK, 2005), debemos asumir que lo que se ha entendido como práctica artística por sí misma no basta como elemento único discursivo en la investigación académica: no son ni proposiciones ni explicaciones. Uno de los valores fundamentales en toda investigación es la posibilidad de contrastar lo investigado. En arte, la experiencia estética no puede ser sometida a contraste (pues su carácter es subjetivo), por lo que en la investigación artística, la práctica necesita tramarse en torno con un discurso que va a ser evaluado de forma objetiva. Es decir, en el ámbito de la academia, esa práctica debe relacionarse con otros elementos (imágenes, textos, etc.) para configurar un discurso propio que sí pueda ser contrastado, o lo que es lo mismo, rebatido y contestado. Como es el caso de la presente tesis.

En mi caso, el asunto clave radica en el ámbito de las imágenes²⁰. Pero,

¹⁹ “The Research University as Shepherd, the Artist as (Lost) Sheep” en (BAERS, 2011)

²⁰ Cuando hablo de imágenes, me adscribo a la idea de Gottfried Boehm de imagen como un tipo de pensamiento “que se muestre capaz de clarificar y aprovechar las posibilidades cognitivas que hay en las representaciones no verbales” (BOEHM, 2011[1]: 58), la imagen como aquello que crea un “mostrar propio” (BOEHM, 2011[2]: 96). Así, crear imágenes en el arte, implica una dependencia de la conciencia por la que, parafraseando a W.J. T. Mitchell, no sólo se “hacen”, sino que son consideradas como tales porque existe un “truco paradójico” de la conciencia que tiene la habilidad de ver algo como si estuviera y como si no estuviera al mismo tiempo (MITCHELL, 2011: 121). Esta paradoja característica de toda

¿cuál es la diferencia metodológica del uso de la imagen con respecto a las ciencias sociales? Sandra Weber se ha referido a esta falta de lógica de las imágenes y a su valor en la investigación de la siguiente forma:

“Una imagen puede ser una declaración teórica de varias capas (“multilayered theoretical statement”), a la vez que somete a consideración proposiciones contradictorias que apuntan a una falta de lógica y a la compleja e incluso paradójica naturaleza de determinadas experiencias humanas. Esta capacidad de las imágenes de transmitir múltiples mensajes, de hacer preguntas, y de señalar tanto a los pensamientos abstractos como a los concretos (...) es lo que hace que sean altamente apropiadas en comunicación del conocimiento académico.” (WEBER, 2008)

Y señala que, desde finales del siglo XX, tanto la sociología visual como la antropología visual han sido pioneras en utilizar metodologías basadas en las imágenes. Para concluir, Weber afirma que este interés de las ciencias sociales y las humanidades por las imágenes, tiene que ver con el hecho de vivir en una cultura cuya centralidad es la propia imagen, lo que obliga a los investigadores a desarrollar sofisticados razonamientos en los que el riguroso uso de las imágenes forma parte de sus métodos de investigación. Pero Weber, al generalizar, olvida la peculiaridad de la investigación en arte. Porque la investigación en arte no utiliza metodologías basadas en las imágenes, sino que las imágenes son el cimiento sobre el que se sustenta dicha investigación, es decir, sin imágenes no hay metodología posible. Gavin Renwick señala que ni el conocimiento científico ni el socio-científico son capaces de proporcionar metáforas apropiadas para pensar a través del arte. “Así, la investigación en arte y en diseño debería ser percibida como la proveedora de lo que se ha venido en llamar “una tercera vía” que cambia y complementa las metodologías más convencionales” (RENEWICK, 2005). Estemos o no ante una “tercera vía”, tengo la impresión de que las metodologías mutan entre sí, que toda investigación en arte es una propuesta metodológica en sí misma, pues el modo de pensar con las imágenes en cada investigación, y no las imágenes en sí mismas, es lo que define su metodología, y además, su carácter es irreproducible en su totalidad. Esto no significa que la investigación artística quede reducida a una mera cuestión metodológica sino que la metodología es lo que

imagen es señalada por Boehm en términos de presencia y ausencia, cuando afirma que “toda imagen señala lo ausente estilizándolo, y ninguna produce la presencia sin las inevitables sombras de la ausencia (BOEHM, 2011[2]: 91).

determina (caracteriza) invariablemente cada investigación en arte.

La práctica artística incluida en el presente trabajo de investigación no es consecuencia de un corpus teórico ni se ha planteado como un corolario, tesis, del mismo. Teoría y práctica se han desarrollado conjuntamente, retroalimentándose durante la investigación. La práctica artística es considerada un material más de la investigación con el que se piensa el objeto de estudio y es puesta en relación, de forma análoga, con el resto de materiales estudiados. La particularidad metodológica de la obra personal es la de problematizar el objeto de la investigación desde un modelo creativo muy concreto: imágenes ya construidas con las que establezco relaciones que posibilitan relecturas en distintos niveles, es decir, “pensar con imágenes”, característica que no es específica de la práctica artística aquí presente, sino que es el fundamento metodológico del este trabajo de investigación. En este sentido, mi incorporación como miembro del proyecto I+D “Imágenes de arte y reescritura de la narrativas en la cultura global visual”, de la que es Investigadora Principal mi directora de tesis, ha sido fundamental. El grupo de investigación, compuesto por catorce personas (doctores en historia del arte y bellas artes), se forma en torno al lema “pensar con imágenes”, recogiendo un interés común que ha sido objeto de pensamiento tanto de teóricos –Susan Buck-Morss (2004)²¹, Erns van Alphen (2005), George Didi-Huberman²²– como de artistas –Jean-Luc Godard, Chris Marker²³, ideas que se enmarcan dentro del régimen epistemológico de los estudios visuales. Como afirmaba Aurora Fernández Polanco en el primer seminario del I+D organizado por dicho proyecto:

21 “Las imágenes están acostumbradas a pensar (...) Su creación es ya promesa de accesibilidad infinita. No son un pedazo de tierra. Son mediadoras entre cosas y pensamiento, entre lo mental y lo no-mental. Facilitan la conexión. Copiar y pegar una imagen es apropiarse de ella, no como el producto de otra persona, sino como un objeto de la experiencia sensorial de cada uno. Se toma, del mismo modo que tomamos una fotografía de un monumento, o de un amigo, o de un paisaje. La imagen es una percepción congelada. Proporciona el marco para las ideas.” (BUCK-MORSS, 2005: 157) En una traducción posterior para la revista *Antípoda* este mismo texto dice: “Las imágenes son utilizadas para pensar (...) Su creación es desde el inicio la promesa de un acceso infinito a ella. Ellas no son un pedazo de tierra. Son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Arrastrar una imagen y hacer clic en ella es apropiársela, pero no como el producto de alguien más, sino como un objeto de nuestra propia experiencia sensorial. La tomamos, de la manera en que tomamos una foto de un monumento, o de un amigo, o de un paisaje. La imagen es percepción congelada. Ella provee el armazón para las ideas.” (BUCK-MORSS, 2009: 37).

22 En el año 2010, Didi-Huberman comisaría en el Museo Reina Sofía la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* concebida a partir del Atlas-Mnemosyne del historiador del arte Aby Warburg y que resume la idea del Atlas como “forma visual de conocimiento”. “Y es que hoy parece prácticamente imposible apostar por la capacidad epistemológica de un trabajo con imágenes sin que la figura de Warburg planea sobre nosotros -historiadores del arte o artistas conscientes de trabajar en el después de la obra de arte “en la época de su reproductibilidad técnica”.” (FERNÁNDEZ POLANCO, 2010[1])

23 La forma en la que estos cineastas, y otros, trabajan (piensan) con las imágenes es el ensayo fílmico. En el volumen *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, (WEINRICHTER, 2007), por ejemplo, diversos autores reflexionan en torno al ensayo fílmico como forma de pensamiento.

“compartiendo este método de “pensar con imágenes” nos movemos en un especial régimen cognitivo, no demasiado admitido en las prácticas académicas habituales más acostumbradas a la cita o ilustración de discursos. En realidad, hemos pasado de recoger nuestras diapositivas para acompañar el guión escrito a preparar una clase según el orden sugerido por las imágenes que se iba generando en el power point, mágico mosaico dónde siempre cabe una última imagen a la que las demás reclaman y acogen. Luego todo ocurre en el “entre” de esas imágenes. La reescritura de nuestras historias se pone en marcha.” (FERNÁNDEZ POLANCO, 2010[2])

La reescritura se presenta como el modelo que surge del método, pues al “pensar con imágenes” se cuestiona (crítica, dialéctica y epistemológicamente) las narrativas que configuran cualquier objeto de estudio. Así, el guión de esta tesis ha venido establecido, parafraseando a Fernández Polanco, a partir de un “juego” relacional de imágenes, que en ningún caso pretenden ilustrar o modelar un discurso, sino que constituyen el cimiento de dicho discurso. Por lo tanto, el conjunto de imágenes estudiadas aquí no es ni más ni menos que una sucesión de casos de estudio.

La propia historia del arte ha reivindicado en los últimos años, en su tendencia a alejarse del tiempo hegeliano, es decir, de una lógica causal de antecedentes e influencias, que su cometido no es más que una sucesión de estudios de casos. Passeron y Revel han insistido, además, en que el *pensamiento por casos* se encuentra siempre de una u otra manera en todas los procesos de una ciencia histórica (PASSERON y REVEL, 2005: 28). Como dice Thierry Davila (2010: 24), “razonar por (medio de) casos es verificar —como Duchamp o Gombrich, por ejemplo, han podido afirmar— que el arte en general no existe: se trata siempre de singularidades, obras, que son la propia materia de la plasticidad, de la experiencia y de la reflexión (...) las preguntas y los problemas nacen siempre de configuraciones singulares”. El caso no es entonces ni “ejemplo” ni “tema” que cada proceso artístico “ilustraría”, sino “como una operación encarnada en cada obra” (DAVILA, 2010: 25). Así, *pensando por casos* no proponemos “ni una teoría general del problema, ni una historia exhaustiva de la cuestión abordada” (DAVILA, 2010: 26). Se trata de huir tanto de las generalidades como del “ejemplo” que las legitima para reivindicar un pensamiento a través de un verdadero “montaje” de singularidades. El caso, contrariamente al “ejemplo”, nunca clausura el sentido y aunque se refiera a una

problemática general (en mi caso el ralentí, el plano secuencia, el ensayo fílmico), cada uno de ellos nos presenta un acercamiento problemático que siempre permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico. Dicho lo cual, quiero resaltar que cada una de las singularidades de la presente investigación, (videos y películas), son ya de por sí “objetos teóricos”, en el sentido que les da Mieke Bal (2009)²⁴, sólo queda trazar la urdimbre entre ellos, pues a fin de cuentas, son ellos los que dictan de alguna manera la escritura, los que conforman el texto. Estos aspectos metodológicos no hacen sino acercar nuestra investigación, que quizá se pueda enmarcar dentro del ámbito de los estudios visuales, a una naturaleza de ensayo, entendido este en los términos que, como veremos más adelante, lo define Adorno. Y siempre teniendo en cuenta que el conjunto de mi estudio, que como ya he señalado se compone tanto de prácticas artísticas como de un ejercicio de escritura que se teje en torno o a través de ellas, está de acuerdo con la metodología ensayada en nuestro proyecto de investigación, y que se trata, de un modo u otro, de subrayar el hecho de pensar por medio de los casos a partir de ellos.

24 Para Mieke Bal una obra de arte, en realidad cualquier imagen, puede convertirse en objeto teórico “cuando es *observado* (implicando la subjetividad del observador) y cuando se resiste (lo que implica la “intencionalidad de la obra”) a ser normalizado dentro de una teoría anteriormente defendida.” (BAL, 2009: 353). Por este motivo, Bal reivindica un respeto por el objeto que requiere suspender cualquier juicio basado en juicios preestablecidos.

6. SOBRE LOS OBJETIVOS (QUE NO HIPÓTESIS) LA PRESENTE TESIS DOCTORAL

Plantear un conjunto de hipótesis en un trabajo sobre investigación en arte, como el que aquí se presenta, me ha producido, desde el inicio, una incertidumbre derivada del propio concepto de hipótesis. Es decir, la idea de proyectar una serie de supuestos que se establecen como base de una investigación en arte con el objeto de ser confirmados o negados, me plantea dificultades epistemológicas. Se puede argumentar que los artistas siempre trabajan con hipótesis, que ellas son su objeto de estudio y su razón de ser, pues el arte no es susceptible de ser refutado atendiendo a una determinada lógica. Considero que las hipótesis deberían postularse como “conjeturas provisionales”²⁵ que se autocuestionan constantemente sin la posibilidad última de dar respuestas, confrontándose consigo mismas en su propio proceder. Si una hipótesis en una investigación científica da lugar a una tesis que puede ser contrastada y refutada, una hipótesis en una investigación en arte no podría dar lugar más que a sí misma como tesis, es decir, la hipótesis como tautología sería, así, una especificidad en la investigación en arte:

“...también yo mantengo que no puede afirmarse que las hipótesis sean enunciados «verdaderos», sino solamente «conjeturas provisionales» (o algo semejante) : tesis que también puede sólo expresarse en forma de evaluación de las hipótesis (...) La evaluación de hipótesis que, ciertamente, me veo obligado a emplear, y que las describe como «conjeturas provisionales» (o algo análogo), tiene el estatuto de una tautología: por tanto, no da lugar a dificultades del tipo originado por la lógica inductiva. Y ello porque tal descripción solamente parafrasea o interpreta la aserción (a la que por definición es equivalente) de que los enunciados estrictamente universales —esto es, las teorías— no pueden deducirse de enunciados singulares.” (POPPER, 1980: 247)

Tratando de ser consecuente, creo que es más adecuado aquí hablar de objetivos (“apuntar hacia”) y no de hipótesis (“suponer para”). Mientras que los objetivos permiten construir un discurso en un determinado sentido, las hipótesis dependen de en gran medida de la consecuencia última para la definición del discurso, algo impensable en la investigación en arte.

²⁵ Empleo el término de Karl Popper en (POPPER, 1980: 247)

Los objetivos del presente trabajo de investigación son los siguientes:

- El tiempo lento en el cine ha estado asociado, desde sus inicios, a la cámara lenta. Desde las primeras formas cinematográficas narrativas (cine de atracciones) hasta el cine de nuestros días, la cámara lenta ha sido un elemento que ha servido para presentar diferentes estructuras temporales dentro del filme, para investigar lo oculto tras el movimiento, para reflexionar sobre la propia naturaleza del lenguaje fílmico o, simplemente, para llamar la atención del espectador. Así, se antoja necesario afrontar el estudio de las formas históricas del ralentí, ver cuál ha sido el interés que ha suscitado en los cineastas y artistas, contextualizar su uso e influencia en la visualidad de cada época y ver su relación con el desarrollo tecnológico.

- Para abordar como objeto de estudio la cámara lenta como *tiempo lento en el cine y el vídeo contemporáneo*, hay que tomar una posición que se aleje de un modelo, que podemos considerar como tradicionalista (crítica y cineastas), que ve en la ralentización un paradigma de las limitaciones de nuestro sistema sensorial (pues nos remite a la imposibilidad de ver el movimiento del movimiento). De esta forma, el estudio de la cámara lenta es abordado desde su valor experiencial y en cómo este se ve distorsionado durante el acto perceptivo. Desde esta perspectiva se trata de indagar cómo ha sido (y es) la experimentación en el tiempo de aquello que es percibido como ralentizado, qué formas de lo lento modifican nuestra experimentación interna del tiempo (la duración), qué relación existe entre el tiempo lento y la necesidad temporal de nuestra memoria de identificar, relacionar y fijar detalles, y en qué medida dichas formas activan el pensamiento.

- La cámara lenta en el cine siempre ha ido asociada con el movimiento: dispositivo de disección retiniana para el conocimiento de lo que está oculto tras un “velo opaco” que llamamos velocidad. No es hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, y gracias a la irrupción del vídeo, cuando la cámara lenta pasa a ser también un dispositivo de reflexión del propio lenguaje cinematográfico. Sin embargo, la democratización tecnológica ha propiciado la incorporación formal de la cámara lenta en cualquier ámbito de la producción audiovisual, provocando que esta dejara de verse como algo exclusivo del cine. Así, la asociación originaria de la cámara lenta con el descubrimiento de “lo nunca visto”, una vez agotadas las posibilidades visuales y representacionales del movimiento ralentizado, se ha visto sustituida por una fascinación tecnológica por el movimiento ralentizado. ¿Cuál es el impacto de la tecnología en la forma ralentizada y qué tipo de

relación se establece entre ambas? ¿Qué experiencias fabrica esta mirada tecnológica? ¿Sigue constituyendo la cámara lenta un instrumento útil de reflexión?

- El fin del siglo XX, con títulos en el cine como *Matrix* (1999) o *Hero* (2002), marca un punto de inflexión en el uso de la cámara lenta en el cine, al menos en cuanto a su uso formalista y su predisposición para una determinada recepción. ¿Podemos afirmar que el cine que utiliza hoy la cámara lenta es un nuevo “cine de atracciones” o se trata simplemente de un eufemismo por el cual el cine de hoy se ve más deudor de la tecnología que de sus antecesores? ¿En qué medida el uso que se hace de la cámara lenta en el cine (como el de la incorporación del efecto 3D) se relaciona con una industria del entretenimiento que narcotiza la mirada y anula la escasa capacidad que nos queda de imaginar? ¿Habría que desechar cierto pensamiento contemporáneo que ve en la cámara lenta una vuelta a los orígenes del cine en beneficio de un nuevo concepto de lo lento tras el que subyace un pensamiento crítico y una resistencia (micropolítica) del régimen de visualidad contemporáneo?

- Sin embargo, si en el siglo XXI la cámara lenta no puede ser vista como un dispositivo revolucionario o “renacido” tampoco debe ser vista como dispositivo de deshecho. La cámara lenta puede particularizarse dentro de una categoría de lo temporal de algunas producciones audiovisuales: lo lento, donde (también) tendría cabida una mirada no tecnológica. Lo lento, como peculiaridad de determinadas producciones audiovisuales, abarcaría desde una faceta más formalista (como la publicitaria o la retransmisión deportiva) a una faceta más conceptual (como el ensayo audiovisual) sin olvidarnos de la producción audiovisual cinematográfica o artística.

- ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine lento? Aquel cine de ritmo lento del que hablaba Jean Leirens que aburría al espectador (y aún lo hace hoy, al parecer) pero que se mantiene como idea en el cine de Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos, Bela Tarr, Lisandro Alonso, Pedro Costa, o Carlos Reygadas, por citar algunos. Este cine se caracteriza por una sintaxis muy particular articulada en torno a la unidad plano secuencia. Con el plano secuencia introducimos el flujo del tiempo dentro del plano, la presión temporal a la que se refería Tarkovski. Veamos entonces el plano secuencia, además de como una herramienta para la visualización continua del movimiento (de la disposición espacial de una escena), como una herramienta al servicio de lo temporal, una herramienta para construir y vehicular “sensiblemente” temporalidades que alteran nuestra percepción

de la duración.

- Jean-Luc Godard encontró en el vídeo y en el ralenti una forma de experimentación de la escritura para pensar con las imágenes (Dubois), y Sebald, a través del protagonista de su novela *Austerlitz*, ralentiza una cinta para poder “atrapar lo que antes se desvanecía al aparecer”. A pesar de que en estos ejemplos se aprecia claramente el acto físico mediante el cual, una cinta es visualizada a una velocidad menor de la habitual, la cámara lenta puede ser utilizada como una metáfora epistemológica, una metáfora donde la mirada actúa como lo haría una cámara lenta cinematográfica, desde la que es posible “atrapar lo que se desvanece”, “pensar con las imágenes”, “construir pensamiento”. ¿Cuáles son las características, principios y relaciones que hacen del ensayo audiovisual la forma a través que la cual la cámara lenta puede ser estudiada como una metáfora del pensamiento con imágenes?

7. SOBRE LA CONFIGURACIÓN DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL

Este trabajo de investigación aborda el estudio del tiempo lento desde tres perspectivas bien distintas:

Las formas históricas del ralentí: entre la manifestación formalista y la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. Lejos de ofrecer una visión historicista de la cámara lenta en el cine, el objetivo es estudiar la lentitud implícita e inmediata que supone la cámara lenta desde los inicios del cine hasta nuestros días y cómo su empleo ha pasado de ser un mero efecto cinemático a una forma capaz de reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico. Sin embargo, la cámara lenta también se presenta, en las postrimerías del siglo XX, como un recurso redundante (incluso agotado) en el “cine de atracciones”, y que alcanza su cénit formalista con “Matrix”, película que, de alguna forma, convierte en realidad el sueño empírico de la descomposición fotográfica del movimiento que Etienne Jules Marey ya hubiera iniciado a finales del siglo XIX.

El plano secuencia y las rupturas de la temporalidad. El carácter del plano-secuencia en el cine siempre ha sido objeto de análisis por su complejidad como significativo fílmico. En esta segunda parte de la tesis esta complejidad se plantea, en primer lugar, por los problemas derivados de relacionar el plano-secuencia con lo que se denomina “montaje interno”; en segundo lugar, por las consecuencias que lleva asociarlo con lo que viene en llamarse “efecto realidad”; y por último, por los efectos que produce en la percepción del relato fílmico. Desde esta perspectiva, se realiza un diagnóstico relacional entre lentitud cinematográfica y percepción de la duración como experiencia subjetiva a partir de determinados planos-secuencia en la obra de Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos, Béla Tarr y dos obras audiovisuales personales.

Ensayos fílmicos: la cámara lenta como metáfora epistemológica. Mientras que en las dos primeras partes se analiza un tiempo lento de carácter “técnico” (cámara lenta) y uno de carácter “experiencial” (plano-secuencia), en la tercera parte se recogen, visual y discursivamente, mis propios trabajos bajo el topic de la cámara lenta como metáfora del pensamiento con imágenes, “metáfora epistemológica” característica de la forma ensayo que ha sido utilizada por autores tan dispares como Roland Barthes, Jesús R. Cortezo, Chris Marker o Christa Blümlinger.

8. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La cámara lenta

“Añadir dramatismo”, “alargar el suspense”, “dar solemnidad a una escena” y “enfaticar la belleza del movimiento atlético”, son cuatro procedimientos narrativos habituales al hablar de la cámara lenta. Así se recogen en la entrada *Slow motion – Cámara lenta*, del blog Técnica Cinematográfica²⁶, publicado el 29 de marzo de 2009. Sin la pretensión de querer hacer de esta cita una referencia de autoridad científica, no deja de sorprender cómo la cámara lenta ha sido y es percibida como un recurso con una finalidad muy predeterminada y cómo durante décadas apenas ha sufrido cambios. Baste este ejemplo para ilustrarlo: *The film till now*, libro del documentalista, crítico e historiador de cine británico Paul Rotha (1949). En uno de sus capítulos, *The methods of expression of dramatic content by film construction*, Rotha habla de una cámara lenta empleada a menudo en el cine para revelar las elegantes acciones de atletas y carreras de caballos, aunque para él tuviera más interés en temas dramáticos. Podría parecer que después de sesenta años, la cámara lenta en el cine es, aparentemente, un recurso muy limitado. El estudio de la cámara lenta, como manifestación primigenia de lo lento en la producción audiovisual, siempre ha ido asociada al estudio de las formas cinematográficas y de sus autores. No es hasta el último tercio del siglo XX cuando el uso de la cámara lenta se consolida en otras formas audiovisuales, como los videoclips, las retransmisiones deportivas o el videoarte, por citar algunas, y con ellas aparecen algunos textos que revisan el empleo de la cámara lenta y que plantean relecturas que se alejan de las consabidas etiquetas. Ese es el caso del texto *Ce que nous dit le ralenti*, de Jean-François Borne [2012(1) y 2012(2)]. Para Borne la ralentización en las retransmisiones de los partidos de fútbol representaría “la memoria inmediata del acontecimiento”, una memoria que de verse suprimida abriría la puerta a la idea de lo “no visto” y por lo tanto de lo “no aprehendido”²⁷. Otro ejemplo bien distinto es el artículo *Slowing down. Stillness, time and the digital image* de Joanna Lowry (2003), donde se refiere a la videoinstalación *24 hour Psycho* (1993) del artista escocés Douglas Gordon, en la que Gordon ralentiza al extremo (3 fotogramas por segundo) la conocida película de Alfred Hitchcock, conduciéndonos a una nueva experimentación de la temporalidad. Para Lowry el proceso de ralentizar la película es una forma de estirar y

²⁶ <http://tecnicacinematografica.blogspot.com/2009/03/slow-motion-camara-lenta.html>

²⁷ Otra fuente documental que aborda el estudio de la cámara lenta en la retransmisión televisada del deporte es (DIANA, 2007) Asimismo, Lutz Koepnick analiza el uso de la cámara lenta en Olympia, el documental que Leni Riefenstahl dirigió sobre las olimpiadas de Berlín de 1936, en (KOEPNICK, 2008)

ampliar nuestra noción de lo temporal. Sin embargo y a mi modo de entender, Lowry se equivoca al ampliar su discurso: ni la tecnología empleada por Gordon nos acerca a algún tipo de verdad, pues debería hallarse en una apreciación “objetiva” existente en el espacio-tiempo abierto entre cada fotograma ralentizado, ni lo que aparenta haber más allá del fotograma es un asombroso sentido de la duración sin fin, pues la duración como se verá, es finita, en tanto experimentación de un estado determinado. Sin embargo, estoy de acuerdo con Lowry en que los videoartistas que manipulan la velocidad pretenden llamar la atención del espectador a través de la tensión que se produce entre el proceso de reproducción tecnológica y nuestra propia experiencia de la temporalidad. Por último, en el análisis que Aurora Fernández Polanco (1997) hace del vídeo *Direct Indirect 1*, del artista francés Pascal Convert, en *Direct-Indirect. Ganar el tiempo, recuperar el cuerpo*, se particulariza el ralenti (o el procedimiento de ralentización usado por muchos artistas) como una forma de dilatar la imagen y compensarnos la falta de visualidad. Y recoge las palabras de Convert, para el que “el ralenti da a ver el tiempo de las imágenes de manera casi física, dilatándolo: una anamorfosis del tiempo, un efecto de lupa sobre lo viviente” (FERNÁNDEZ POLACO, 1997).

En el artículo *Towards a theory of slow-motion*, Mary Scott Albert (1996) se refiere muy someramente a los orígenes técnicos y teóricos de la cámara lenta, establece un juego relacional entre teoría musical y cámara lenta, y termina analizando dos películas: el documental *The thin blue line* (1988) de Errol Morris (donde a mi modo de entender la cámara lenta tiene una presencia residual) y *Raging bull* (1980) de Martin Scorsese. A pesar de que este texto es un vano intento formal de estudio de la cámara lenta, Albert reconoce al cineasta S rgei Eisenstein como uno de los pioneros en el estudio crítico de la cámara lenta. Y es que tanto Eisenstein, como su coetáneo Vsevolod Pudovkin, cineastas en ejercicio en la segunda década del siglo XX, fueron los primeros en plantear una reflexión teórica seria sobre la cámara lenta. El primero de ellos, en *La forma del cine* (EISENSTEIN, 1986), se refirió a la cámara lenta como aquel conflicto que se establece entre un evento y su duración. Por su parte Pudovkin hablaba de la cámara lenta como un primer plano del tiempo [close-ups in time en el libro *Film technique and film acting* (PUDOVKIN, 1968)]. Ambos artistas ponen ejemplos de algunas películas cuyos directores, curiosamente, también escribieron sobre el uso de la cámara lenta: *El hombre con la cámara* (1929) de Dziga Vertov y *La caída de la casa Usher* (1928) de Jean Epstein. Vertov (1984), en su libro *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*, habla de las posibilidades que se adivinan en el uso de la cámara lenta: la

oportunidad de hacer visible lo invisible, manifestar lo oculto, desvelar la verdad, en definitiva, el “cine-ojo” entendido como un ojo en cámara lenta. En la introducción de este mismo libro, la autora hace referencia a una entrevista de Jean Epstein:

“La cámara lenta proporciona un nuevo rango de dramatismo. Su poder de poner al descubierto las emociones de las ampliaciones dramáticas, su infalibilidad en la designación de los sinceros movimientos del alma son tales que supera todos los modos de lo trágico en este momento.” (VERTOV, 1984: XIIIV)

Dos décadas después, el propio Epstein (1960) escribe sobre la cámara lenta en su libro *La inteligencia de una máquina*, en un capítulo que bien resume este concepto: “el ralenti del tiempo amortece y materializa”. Según Epstein, con la ralentización y la pérdida de movilidad se pierde también la cualidad vital de las formas. “Con más retardo aún, toda sustancia viva regresa a su viscosidad fundamental, deja subir a la superficie su naturaleza coloidal profunda” (EPSTEIN, 1960: 47). Asimismo, la artista Maya Deren, quien manifestaba conocer pero no haber leído el libro de Epstein, describía la cámara lenta en *An anagram of ideas of art, form and film*, como “el microscopio del tiempo” (DEREN, 1946: 47), señalando que

“Con la cámara lenta se crea un movimiento en un tempo que tiene las cualidades de un movimiento de otro tempo, y es la dinámica de la relación entre estas cualidades la que crea una determinada potencialidad especial, una realidad que sólo puede ser conseguida mediante la manipulación temporal de los elementos naturales a través de la cámara como un instrumento artístico.” (DEREN, 1946: 48)

Al contrario del pensamiento de Vertov, el microscopio temporal de Maya Deren no nos da a ver una realidad oculta ante nuestro ojos, sino una realidad nueva cuyo acceso sólo es posible a través de la cámara en pleno ejercicio artístico. En cualquier caso, sea un mundo invisible (Vertov) o lo esencial que nos habita (Epstein), en ambos cineastas se adivina un intento formal de acceder a la esencia de las cosas, donde parece habitar una especie de “verdad clandestina” que únicamente se pondría de manifiesto por medio de la ralentización. Este acceso a lo desconocido en el movimiento ya había preocupado a Walter Benjamin años atrás. En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Benjamin [2008 (2)] se

apoyaba en una cita de Rudolph Arheim (1996) en *Cine como arte* para introducir el concepto de inconsciente óptico, aquel que nos permite ver lo invisible de las imágenes (lo que se le hurta a la representación), y que se experimentaría con el cine gracias al primer plano y a la cámara lenta.

“Tampoco el ralenti hace tan sólo que se manifiesten los motivos conocidos de nuestros movimientos, sino que en esos conocidos descubre algunos desconocidos totalmente “que no funcionan ahí en absoluto en calidad de lentificaciones y de movimientos rápidos, sino peculiarmente deslizantes, flotantes y como supraterráneos” (BENJAMIN, 2008[2]: 77)²⁸.

El concepto de inconsciente óptico benjaminiano está presente en recientes textos que hablan sobre la cámara lenta: en *Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in Miéville and Godard's France/tour/détour/deux/enfants* (WITT, 2001) y en *Altered motion and corporal resistance in France/tour/détour/deux/enfants* (WITT, 2004), Michael Witt recupera el término de inconsciente óptico en referencia a la obra en vídeo en la pareja Miéville-Godard y compara el empleo de la cámara en estas obras con la que en su día hiciera Vertov:

“Como Miéville-Godard, Vertov estaba convencido del misterioso poder del cine de “hacer visible lo invisible” (...) En este contexto, merece la pena recordar que Godard habló explícitamente a finales de los setenta de haberse embarcado en un viaje consciente a través del período de silencio en una búsqueda por un modo fresco de hacer cine sonoro. En el proceso, él y Miéville redescubren el explícito papel científico del cine descrito con entusiasmo por Walter Benjamin en 1936.” (WITT, 2001: 178)

Y en el libro *Poéticas de la interrupción*, Vítor Magalhaes se refiere a la cámara lenta como una propiedad que confirma el carácter espacio-temporal de la imagen como dispositivo de reflexión: “La fragilidad de los gestos en la cámara lenta. La tensión entre lo estable y lo inestable, entre el movimiento y la detención, entre la existencia y la muerte, trae a la superficie el inconsciente óptico del que hablaba Benjamin.” (MAGALHAES, 2008: 47)

Una visión completamente distinta de la cámara lenta es la que ofrece Siegfried Kracauer (1996) en *Teoría del cine, la redención de la realidad física*.

²⁸ En el entrecomillado Benjamin cita a Arheim.

Para el pensador alemán, la cámara lenta es un truco técnico que produce imágenes anómalas cuyo carácter se atribuye a una realidad inventada y que sólo tienen validez si “cumplen una función de revelación, dentro de un contexto centrado en la existencia física.” (KRACAUER, 1996: 81). Así, los artificios técnicos (entre los que se encuentra el ralenti), pretenden representar una realidad de otra dimensión que “acaba remitiendo a los datos naturales a partir de los cuales fueron extraídas” (KRACAUER, 1996: 121). Para Kracauer la realidad física siempre se impone a cualquier “otra” realidad, por eso la cámara lenta se ve reducida a un mero artificio cinematográfico.²⁹

A mediados y finales de la década de los setenta, los cineastas Jean-Luc Godard y Anne Marie Miéville experimentaron con la ralentización en la mesa de montaje de vídeo. Estas experiencias para la televisión, que concluirían con la realización por parte de Godard del filme *Sauve qui peut (la vie)* (1980), son un caso paradigmático en el que conviven muchas de las cuestiones tratadas hasta aquí. En *L'image à la vitesse du pensée*, Philippe Dubois (1990) observa una evolución en el proceso de ralentizado: desde la necesidad de descomponer, de ir más lentamente, en películas como *Ici et ailleurs* (1976), a los ralentís-sacudidas de *Six fois deux* (1976) y *France/tour/détour/deux/enfants* (1977). El ralenti es entendido como una experiencia absoluta de la mirada vivida como acontecimiento que permite a Godard volver hacia una mirada cinematográfica todavía posible. Asimismo, Dubois se refiere a *Sauve qui peut (la vie)*, donde se pone de manifiesto el ralenti-descomposición, una experiencia táctil con la materia tiempo de las imágenes. Para Dubois, Godard encuentra en el vídeo un medio de experimentación y a través (también) del ralenti una forma de experimentación de la escritura para pensar con las imágenes. Es el propio Godard el que en el guión audiovisual de *Sauve qui peut (la vie)* verá en el ralenti un modo de “ver, pero no ver forzosamente esto o aquello, sino si hay alguna cosa que ver.”³⁰

En la década de los noventa, el uso de la cámara lenta se extiende en el cine. Emmanuel Burdeau (1995), para quien el ralenti muestra la materia misma del tiempo al romper el hechizo del relato cinematográfico, critica en *Le ralenti ou le désir*, el uso masivo de la cámara lenta en el Festival de

29 Catherine Rusell (1995) ha planteado una paradoja realista en el uso de la cámara lenta en el final de la película *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), donde la irrealidad propia la cámara lenta (menos real que la velocidad habitual del cine: 24 fps) se ve transformada al representar la muerte en cámara lenta con un alto grado de realismo.

30 Subtítulos de “Guión de Salve quien pueda (la vida)” en Cofre *JEAN LUC GODARD-FICCIONES*, Colección Intermedio.

Cannes del año 1995, en el que ve un amaneramiento gesticulante, pretencioso y superficial que pone en evidencia la propia ineptitud del cineasta (BURDEAU, 1995). A pesar de esto, Burdeau señala algunos ejemplos interesantes en el uso del ralenti: *Hard boiled* (John Woo, 1992), *Land and freedom* (Ken Loach, 1995), *N'oublie pas que tu vas mourir* (Xavier Beauvois, 1995) y *Usual suspects* (Brian Singer, 1995). Una visión más positiva en cuanto a las posibilidades del uso de la cámara lenta en el cine de los noventa es la que recoge Nicole Brénez (2000) en *Ralenti et accéléré*. La autora afirma que si el cine de los noventa es brillante es porque un grupo de cineastas, entre los que están Kar-wai, David Lynch o Abel Ferrara, han restituido para el cine la paleta de las velocidades por la que había nacido. Además, destaca la obra de otros cineastas menos conocidos que consagran su obra al estudio de las distintas velocidades cinematográficas: Paul Sharits, Michael Snow, Raymonde Carrasco o Ken Jacobs, por citar algunos. “El ralentizado, el acelerado, la cinagénesis general del cine son reales, nuestro desplazamiento una pura ficción psíquica.” (BRENEZ, 2000: 95)

Pero a mi modo de ver, los últimos estudios realizados sobre la cámara lenta son deudores de las investigaciones de Dominique Païni (2000), quien en su artículo *La main qui ralenti*, plantea la siguiente hipótesis: que la plasticidad cinematográfica reside en las variaciones de velocidad imprimidas a los móviles representados en la imagen fílmica. Algo a lo que se acogería sistemáticamente Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*:

“Para Jean Luc Godard, el ralenti de las imágenes materializaría en el cine el acto manual del cineasta, el trazo de su toque. Actuar sobre la velocidad de desplazamiento de las imágenes, sobre el paso del movimiento de los seres y de las cosas reproducidas por el filme, se convertiría así en una actividad de “modelaje” del tiempo.” (PAÏNI, 2000: 12)

Para Païni, el ralenti “détrompe l’œil”, perturba la transparente verosimilitud entre las fases del movimiento. El ralenti es una suerte de consciencia plástica del transcurrir fílmico. En este mismo artículo, Païni ofrece una pequeña historia del ralenti cinematográfico que abarca desde las vanguardias históricas de los años veinte hasta el cine de John Woo, sin olvidar el cine calificado de experimental (de Andy Warhol a Michael Snow o de Joris Ivens a Maya Deren). Precisamente es en este cine donde Païni adivina la esencia de un cine hecho a mano, donde el ralenti está deliberadamente empleado como el pincel en la pintura.

Muchos han sido los artistas que, al margen del mundo del cine, han empleado la cámara lenta en sus dispositivos audiovisuales. Una de las exposiciones de vídeo que más ha sorprendido en los últimos años por el uso de la cámara lenta ha sido *Las pasiones* de Bill Viola. En la entrevista que Hans Belting le hace en el catálogo de la misma exposición (WALSH, 2003), Viola señala que sólo a través de la cámara lenta había sido posible capturar la delicadeza de las transiciones y transformaciones de un cuerpo humano cuando es atravesado por una onda emocional. Sin embargo, Juan Antonio Ramírez (2003), en *Lágrimas de plasma*, señala que la lentitud extrema en *Las pasiones* produce una paradoja entre la más apoteósica representación de las pasiones de todo arte contemporáneo y a la vez la más desapasionada, al no haber una continuidad mimética del padecimiento en el espectador ni un fotograma que encarne convincentemente esa identificación. Un uso muy distinto de la cámara lenta es el que hace el artista belga David Claerbout. En *Poéticas de la interrupción*, Vítor Magalhaes, afirma que mientras para Viola la cámara lenta tiene un efecto sublimador, para Claerbout la lentitud demuestra que “la imagen habita su propio estado temporal” (MAGALHAES, 2008: 54). El propio Claerbout habla de esto en dos entrevistas: Una conversación (BERG, 2003), citada por Magalhaes en su libro; y en una entrevista recogida en *Les Cahiers du MNAM* (MURRIACIOLE, 2005-2006). En esta última, Claerbout se lamenta de que se hable de lentitud refiriéndose a sus filmes. Él espera que la duración sea un factor de corrosión de la posición autoritaria del narrador que quiere “dirigir” la mirada. Por eso el tiempo es una herramienta de trabajo que afecta el espacio en el que el espectador está situado. Sin entrar a valorar el lamento o el rechazo de David Claerbout por el término lentitud, es de resaltar algo que deviene “latente” en su apreciación: ralentizar no implica percibir lo ralentizado como un estado alterado de la duración, es decir, no tiene porque haber una continuidad entre lo ralentizado y su percepción como lento.

En *Cutting to the quick”: Techne, Physis and Poiesis and the attractions of slow motion*, Vivian Sobchack (2006) explora el particular “atractivo” de la cámara lenta cinematográfica. Sobchack lleva a cabo un análisis de la cámara lenta como “atracción” en las películas contemporáneas de artes marciales, usando como caso de estudio *Hero* (2002), de Zhang Yimou.

“A través de la tecnología cinemática, la cámara lenta extrema nos revela repentinamente no sólo las energías radicales y los micro-movimientos de los movimientos que vivimos pero que no podemos agarrar, además interroga, revela y expan-

de el extremadamente estrecho radio de acción de nuestra orientación antropocéntrica y de las habituales percepciones de *ser en el mundo*.” (SOBCHACK, 2006: 344)

A pesar de lo bien interesante de su aportación, apoyada en dos artículos de Tom Gunning (2003) y de Bishop y Phillips (2004), tengo algunas reticencias acerca de las conclusiones de la autora, en particular cuando afirma que “las imágenes en cámara lenta digitalmente realzadas muestran la esencial relatividad del movimiento.” (SOBCHACK, 2006: 350) A mi modo de ver, esta interpretación retoma los planteamientos originarios de la cámara lenta con los que empecé este estado de la cuestión, con la incorporación de lo tecnológico-digital como novedad argumental. Y precisamente será este uno de los argumentos que utilizaré en este trabajo de investigación: que la cámara lenta no puede ser estudiada hoy día como la forma esencial de lo móvil (no hubiéramos avanzado nada en cien años de producción audiovisual) y mucho menos supeditar su estudio a la innovación tecnológica.

Plano-secuencia y lentitud

Una fuente imprescindible para abordar el estudio del plano secuencia es la tesis doctoral *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad*³¹, de Mario Rajas Fernández. En esta investigación se analiza, fundamentalmente, el plano-secuencia como una estructura paradigmática de la construcción textual en continuidad. Sin embargo, no hay demasiada bibliografía que aborde el estudio del plano-secuencia en relación con el tiempo lento.

En *Tiempo y cine*, Jean Leirens (1957) advertía una preocupación por como determinadas películas de “ritmo lento” afectaban al espectador de cine hasta el punto de irritarle. Para Leirens esto era un prejuicio, una aversión de índole psicológica que identificaba el cine con el movimiento. A mi modo de ver, la aportación de este autor es ver el ritmo lento como algo necesario para evocar las exigencias del paso del tiempo, idea que resuena, casi tres décadas más tarde, en el cineasta ruso Andrei Tarkovski. En *Esculpir en el tiempo*, Tarkovski (2006) escribe sobre *el tiempo, el ritmo y el montaje*. Para él, el flujo del tiempo dentro del plano era esen-

³¹ Tesis doctoral “La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad”, de Mario Rajas Fernández, dirigida por Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual II, leída el 04-06-2008.

cial, de tal forma que el ritmo de una película surgiría en analogía con el ritmo que transcurre en los planos, lo que él denominaba la presión temporal dentro del plano. “Se puede uno imaginar, en efecto, una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje. Pero es imposible una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo.” (TARKOVSKI, 2006:139).

Además de Tarkovski, en esta tesis se piensa con la obra de otros dos cineastas que han trabajado el ritmo lento en sus películas a través de largos planos-secuencia: Theo Angelopoulos y Béla Tarr. El primero de ellos afirmaba, en una entrevista con Dan Fainaru (2001), que su interés por el plano secuencia provenía de un rechazo a lo que generalmente se denomina montaje paralelo. “Cada plano, cada toma, es una cosa viviente, con su propia respiración. Es un proceso que no puede admitir ninguna interferencia; tiene que tener un inicio y un final naturales.” (FAINARU, 2001: 72-73). Y especificaba la importancia del llamado “tiempo muerto” (silencio y pausas). Para Angelopoulos, cada silencio necesita funcionar de una forma casi musical y “no ser fabricado a través de cortes y de ritmos internos lentos, sino existir internamente en el plano.” (FAINARU, 2001: 72-73). Esta relevancia que el cineasta griego confiere al silencio en el plano tiene una importancia fundamental para el espectador y su imaginación, como bien apunta Jarmo Valkola: “la irrupción del silencio en los diálogos, la interrupción momentánea del curso de los acontecimientos, la ralentización del ritmo de las escenas son elementos que establecen una relación particular con el espectador, a quien la película deja vía libre a su imaginación.” (VALKOLA: 2007, 134). También Andrew Horton (2001), en su volumen sobre el cine de Angelopoulos, afirma que “la combinación en Angelopoulos de largas tomas con un tiempo no cronológico obliga al espectador a implicarse activamente en el proceso de *lectura* de las imágenes que pasan ante él” (HORTON, 2001: 59). Esta configuración del plano secuencia provoca que los planos parezcan más largos de lo que realmente son, convirtiéndose el plano-secuencia “en un núcleo duro estético, un instrumento para ajustar la coreografía que combina el movimiento de la cámara y el movimiento de los personajes en un espacio fílmico multisensorial.” (ROLLET, 2007: 135). Otra perspectiva distinta del cine de Angelopoulos, es la que propone José Luis Molinuevo (2010) en *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*, donde relaciona lo sonoro y las imágenes de tiempo lento. El autor concluye, tras analizar el filme *El paso suspendido de la cigüeña* (1991, Theo Angelopoulos), que en las imágenes de tiempo lento en el cine, las imágenes visuales nos entregan símbolos, mientras que las sonoras nos entregan objetos. “...

las imágenes sonoras en las imágenes de tiempo lento reajustan la experiencia estética y también la experiencia vital...” (MOLINUEVO, 2010: 60). Para Molinuevo en las imágenes de lluvia que aparecen en algunas películas de Tarkovski, Angelopoulos o Tarr, se pone de manifiesto la sintonía entre imágenes sonoras y visuales dando lugar a un tipo de excelencia de imágenes de tiempo lento.

En cuanto al cineasta húngaro Béla Tarr, Jarmo Valkola (2001) ha señalado también la importancia de los largos planos secuencia y los silencios desde la perspectiva del espectador, reconociendo que la prolongación del proceso de puesta en escena en Tarr deja al espectador tiempo suficiente tanto para crearse expectativas sobre el relato como para saber hacia donde irán dichas expectativas (VALKOLA: 2001, 211).

“El compromiso de Tarr con las tomas largas, las vistas lejanas y los tiempos muertos colocan un peso enorme sobre el plano desarrollado (...) Esta táctica permite a Tarr mantener con vida sus planos, y cambiar nuestro interés visual. Esta es la manera en cómo los movimientos de cámara de Tarr participan en una dinámica cinematográfica superior, llenando los espacios en un tempo lento; ofrecen la oportunidad de despertar y frustrar las expectativas.” (VALKOLA: 2001, 213).

Plano secuencia que, tal y como lo ve Jacques Rancière (2012) en una monografía dedicada al cineasta húngaro, es la “unidad de base que respeta la naturaleza del continuum, la naturaleza de la duración vivida” (RANCIÈRE, 2012: 72).

La cámara lenta como metáfora epistemológica

En *El turista de la memoria* describía “la mirada lenta” como “una forma más o menos poética de referirme a un tipo de mirada que penetra en la imagen para desnudarla de su *visibilidad*” (BAÑOS FIDALGO, 2010: 23). Mi intención con el término era asociar la mirada de *Austerlitz* con la cámara lenta, haciendo del término una metáfora epistemológica.

“La imposibilidad de poder ver mejor las imágenes que, en cierto modo, se desvanecían ya al aparecer, dijo Austerlitz, me condujo finalmente a la idea de encargar una copia a cámara lenta del fragmento de Theresienstadt, que se extendie-

ra a una hora entera, y realmente, en ese documento, cuatro veces más largo, que desde entonces he visto una y otra vez, se veían cosas y personas que hasta entonces se me habían ocultado.” (SEBALD, 2007: 247)

Anteriormente, Roland Barthes, en su ensayo *S/Z* sobre la novela corta de Balzac, *Sarrasine*, se sirve de la cámara lenta como un elemento figurado para buscar el “plural” del texto: “la “descomposición” (en el sentido cinematográfico) del trabajo de lectura, si se quiere una “cámara lenta”: ni completamente imagen ni completamente análisis....” (BARTHES, 1987, 8-9). Asimismo, Jesús Rodríguez Cortezo (2009) en su *Diario (apócrifo) de un cambio de siglo: 1989-1991*, reivindica la cámara lenta como un método de observación para abarcar y relacionar todos los acontecimientos del pasado que el ritmo endiabladado del presente impide ver. Y Chris Marker, en su exposición *Staring back*, introduce el concepto de “imagen superliminar”, “cuando al ralentí capturas una imagen entre otras aparentemente idénticas para convertirse en LA imagen” (HORRIGAN, 2007: 140). Incluso, Christa Blümlinger (2004), en *Slowly forming a thought while working on images*, sin referirse a la cámara lenta, utiliza metafóricamente la expresión “elaboración lenta del pensamiento”, para plantear una profunda reflexión en torno a la obra de Harun Farocki.

***II. LAS FORMAS
HISTÓRICAS DEL RALENTÍ:
ENTRE LA MANIFESTACIÓN
FORMALISTA Y LA
REFLEXIÓN SOBRE EL
LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO***

1. INTRODUCCIÓN

Ella dijo: - ¿Cómo sería vivir en cámara lenta?
 Si estuviéramos viviendo a cámara lenta, la película sería una película más.
 Pero no dijo esto, él.
 Lo que dijo fue: - Deduzco que ésta es tu primera vez.
 Ella dijo: - Todo es mi primera vez.

(DELILLO, 2010: 144-145)

En el año 1960, el filósofo alemán Sigfried Kracauer publica su conocida obra *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, con la que convertía el realismo en la función más importante del cine. En el libro, Kracauer coloca el primer plano y la cámara lenta en un mismo nivel de reflexión, afirmando que el ralenti guarda un gran parecido con el primer plano —de hecho lo denomina “primer plano temporal”—, un plano que concreta el tiempo de la misma forma que el primer plano concreta el espacio: “las piernas al correr, mostradas en cámara lenta, no sólo se ralentizan sino que cambian de aspecto y describen extrañas trayectorias, muy lejanas de la realidad que conocemos” (KRACAUER, 1996: 80). Para Kracauer, las imágenes que especialmente se derivan del ralentizado cinematográfico son imágenes anómalas, debido a su carácter de “retratos de una realidad inventada” (KRACAUER, 1996: 81) y que sólo están a la altura del método cinematográfico si cumplen una función de revelación, siempre dentro de un contexto centrado en la existencia física. Es decir, las imágenes en cámara lenta representan, para Kracauer, *la realidad de otra dimensión*. Se plantea así la siguiente pregunta: ¿por qué referirse a la cámara lenta como un “primer plano temporal”?, o más concretamente, ¿qué es un “primer plano temporal”?

En la primera mitad de la década de los ochenta, Gilles Deleuze publicó los dos tomos de sus *Estudios sobre cine*, en los que, por cierto, en ningún momento se hace referencia alguna a Kracauer, quien ni siquiera aparece en el índice de autores. En *La imagen-tiempo*, Deleuze apunta que el tiempo sólo se subordina al movimiento cuando éste es normal, convirtiéndose en un número que lo mide indirectamente. La “normalidad” para Deleuze reside en la existencia de un conjunto de centros, fuerzas y equilibrios mediante los cuales un observador es capaz de percibir lo móvil asignándole el movimiento. Todo movimiento que no se atenga a esto, Deleuze lo denomina anormal o aberrante.

“El movimiento aberrante pone en cuestión el estatuto del tiempo como representación indirecta (...) más bien encuentra ocasión para surgir directamente y para sacudir su subordinación respecto del movimiento, para invertir esa subordinación. Inversamente, pues, una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante.” (DELEUZE, 2004 [2], 58)

Podemos pensar, de forma general, que el movimiento tal y como lo representa el cine es anormal o aberrante. Pero si aceptamos que la imagen-movimiento representa el movimiento normal y es en sí misma una imagen-realidad, y que por lo tanto es percibida como un *continuum* de lo real, cualquier alteración cinemática del movimiento será percibida como una representación anormal de este y por lo tanto, desde ese mismo plano de realidad, como imágenes de un movimiento anormal. De esta forma, las imágenes en cámara lenta serían imágenes anormales, donde el tiempo se libera de su subordinación al movimiento y se manifiesta directamente, a la vez que, como dice el propio Deleuze, promueve la lentificación del movimiento, es decir, la cámara lenta.

Luego no es extraño referirse a la cámara lenta como lo hacía Kracauer, “primer plano temporal” [probablemente, como se verá, distintas formas de expresar un concepto similar apuntado por otros autores con anterioridad: “la lupa temporal” de Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2006[1]: 182) o “el microscopio temporal” de Maya Deren (DEREN, 1946: 47)], pues lo que se pone de manifiesto es el tiempo de forma directa. El movimiento ralentizado (siempre) llama la atención del espectador precisamente por la contención de lo que está implícito en la “normalidad” del movimiento mismo, ese al que nuestras retinas ya están acostumbradas. Pero de esa satisfacción retiniana, de ese deleite estético, surge la manifestación directa del tiempo. Todas las imágenes en cámara lenta son ante todo y primero de todo imágenes-tiempo. Y así es como serán entendidas en esta primera parte de la tesis.

No es intención aquí, sin embargo, mostrar una historia de la cámara lenta en el cine a través de las películas que hacen uso de ella, pero sí seguiré un orden cronológico que irá ordenando la presentación de los casos. El objetivo es analizar cómo el uso de la cámara lenta ha pasado de ser un mero efecto cinemático a una forma que es capaz de reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico y que lleva a crear formas narrativas

autónomas con posibilidades infinitas.

Las primeras “formas” cinematográficas son creadas en la génesis del desarrollo tecnológico del propio medio y presentadas a un público que las recibe con curiosidad, asombro y admiración³². En este escenario, los primeros “efectos visuales”, entre los que se encuentra la ralentización de la imagen, tienen que ver con este doble paradigma: un inmaduro medio de expresión cuyo imparable desarrollo, asociado con el progreso científico en el ámbito militar, facultará la creación de una de las industrias culturales más importantes del siglo XX; y en segundo lugar, el desconocimiento del público hacia el nuevo medio, que convertirá su asombro ante la nueva forma en la moneda de cambio de esa nueva industria cultural.

No es hasta la segunda década del siglo XX cuando comienzan a aparecer películas en las que el uso de la cámara lenta es considerado digno de un pensamiento crítico. Tanto *La caída de la casa Usher* (1928, Jean Epstein) como *El hombre con la cámara* (1929, Dziga Vertov) fueron estudiadas desde sus inicios, especialmente por cineastas teóricos de la escuela rusa, como Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin. A partir de los años treinta y hasta finales de los cincuenta, el cine fue prácticamente el único medio de expresión audiovisual y Hollywood monopolizó su producción. Sin embargo, desde determinados ámbitos de creación, como la escuela francesa de cine, el movimiento surrealista o el cine experimental, por citar algunos ejemplos, se desarrollaron formas cinematográficas donde el empleo de la cámara lenta tiene una especificidad propia. De esta forma, la cámara lenta se va convirtiendo poco a poco en un instrumento de investigación del propio medio que permitirá tanto la inclusión de elementos autónomos dentro del todo cinematográfico como su reflexión crítica contra el modelo impuesto por la industria cultural.

A principios de la década de los sesenta, la televisión ya emite en directo acontecimientos de gran calado social, como el asesinato del presidente John F. Kennedy, y la cámara lenta comienza a ser empleada para llamar la atención del espectador en la nueva pantalla. De repente, Hollywood tiene un competidor, los espectadores que antes llenaban las salas de cine ahora se quedan en sus casas para “ver” la televisión y ante esta situación decide incorporar sus mismos mecanismos de “control de la atención”³³

³² Para más información sobre este particular ver (GUNNING, 1990) y (GUNNING, 2006)

³³ A pesar de que no es objeto de estudio en esta tesis, considero necesario realizar dos apreciaciones sobre esta “llamada de atención” que ejerce la pantalla televisiva:

En primer lugar, no debemos olvidar que, tal y como afirma Jonathan Crary, a pesar de existir una convicción tácita, a priori, de que los espectadores televisivos constituyen una hipotética comunidad de sujetos

en las nuevas producciones. El renacimiento del género de western en la década de los sesenta y la incorporación de escenas ralentizadas en él es buen ejemplo de ello. A finales de la década de los setenta, especialmente en Francia, se investiga con el vídeo y la manipulación de la imagen. El resultado es la presentación de imágenes claramente manipuladas, alejadas del consumo cultural, que buscan un espectador activo, reflexivo, a la vez que invitan a repensar el cine. Así ocurre, por ejemplo con la película *Sauve qui peut (la vie)* (1980, Jean-Luc Godard).

A partir de aquí y hasta finales del siglo XX el empleo de la cámara lenta se extiende, se “democratiza” al mundo de la publicidad y del videoclip. Pero su desarrollo más interesante se produce en el ámbito de la creación audiovisual del mundo del arte. Algunos artistas reflexionan sobre la producción cinematográfica del siglo XX, como es el caso de Douglas Gordon, y la gran mayoría adoptan sus mismos mecanismos de producción, si bien se sirven de estrategias muy distintas. Chen Chieh Yeh, Bill Viola, Aernout Mik, Sam Taylor-Wood, Isaac Julien, Ugo Rondinone, Angela Melitopoulos o Pascal Convert son algunos de ellos.

Podríamos decir que en las dos últimas décadas del siglo XX, el empleo de la cámara lenta en el cine, a pesar de multiplicarse, es percibido como un mecanismo reivindicativo del pasado cinematográfico. Así ocurriría en gran parte del cine de los noventa, donde según Nicole Brénez, directores como Wong Kar-Wai, John Woo, Jim Jarmusch o Abel Ferrara restituyen al cine, cien años más tarde, la paleta de las velocidades para la cual había nacido (BRENEZ: 2000, 95). Pero podemos establecer un punto de inflexión en el que la cámara lenta llega a su cénit formalista: la aparición de *Matrix* (Wachosvki Brothers, 1999). De alguna forma, el efecto *bullet-time* característico de este filme nos hace revivir, manteniendo las distancias, aquel que Etienne Jules Marey y sus ayudantes ya hubieran desarrollado en la “Station Physiologyque” a finales del siglo XIX: una serie de cámaras

humanos racionales dotados de voluntad, la posición contraria, es decir, la de sujetos que “poseen determinadas capacidades y funciones psicofisiológicas susceptibles de control técnico, ha constituido la base de estrategias y prácticas institucionales desde hace más de cien años...” [CRARY, 2008(1): 77].

Y en segundo lugar, habilitar un “espacio de atención” a través de un medio técnico como la televisión implica, según Fernando Broncano (2009), la creación previa de un modelo de mente del espectador. “Los espacios de atención son espacios de la segunda persona. Exigen atención mutua, es decir, exigen una coordinación de intenciones orientadas a un mismo objeto. El que atrae la atención está pendiente de la mente del otro para lograr que ambos dirijan su atención a lo mismo (en caso de que se emplee algún artefacto técnico, como la televisión o el cine, se ha debido antes crear un modelo de la mente del otro para que ese “estar pendiente” tenga éxito). (BRONCANO, 2009: 148).

Para más información sobre la atención ver “*ESTO ES AGUA: CONTRA LA INERCIA*. La expropiación de la atención como forma contemporánea de alienación. Reivindicación del ejercicio atento de sí.”, trabajo fin de máster de Álvaro Marcos, dirigido por Fernando Broncano. Octubre de 2011, Universidad Carlos III de Madrid.

colocadas en todo el cuerpo en acción con el objetivo de descomponer sus movimientos.

2. LA CÁMARA LENTA EN EL COMIENZO DEL SIGLO XX: LA VERTIGINOSA TRAVESÍA HACIA UN CINE DE ATRACCIONES

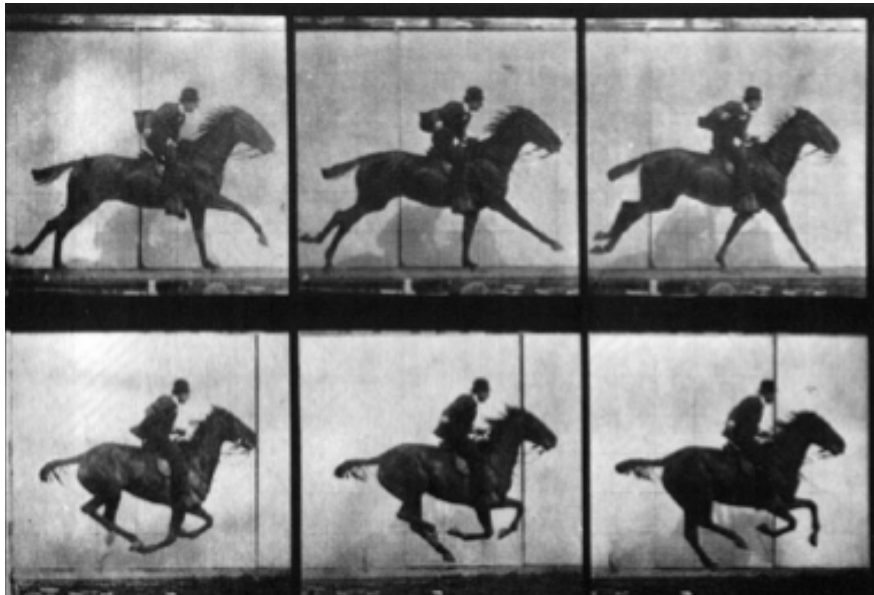
Nicole Brénez ha afirmado que el cine fue un invento científico creado para ser usado por el ejército para observar al ralentí la descomposición sistemática de los gestos humanos y de los animales y así, poder elaborar mejores programas de entrenamiento para ganar la inevitable próxima guerra al menor coste posible: “El cine ha sido inventado para ser hecho en cámara lenta: establecer un modelo (“modeliser”) y después modelar (“modéler”) el movimiento humano” (BRÉNEZ, 2000: 94). Es el cine hecho al ralentí el que permite construir un modelo para luego ajustarse a él. La idea básica era la de generar un conocimiento preciso del movimiento humano a través de una observación pausada. Si bien, hay que decir, esta idea no es propia del cine, pues la técnica original utilizada para la descomposición del movimiento no fue la cinematografía sino la fotografía. Y sus precursores fueron Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey.

En 1878, Muybridge ya había utilizado la fotografía para analizar el movimiento animal y, a comienzos de 1880, Marey usó un rifle fotográfico para parar y mostrar las fases intermedias del movimiento rápido. El objetivo de ambos, como bien señala Jean-Louis Comolli, es fotografiar lo que literalmente no se ve. Este acceso a una realidad no visible a simple vista tiene una consecuencia muy importante: “no todo es visible, pero todo puede llegar a serlo” (COMOLLI, 2010: 67). Es el momento histórico de la conquista del mundo de lo visible, acceder a lo lejano, a lo pequeño, a lo rápido, etc. Más adelante, Marey se concentraría en el desarrollo de la cronofotografía: la descomposición del movimiento en una serie de momentos discretos y la reproducción de las múltiples exposiciones resultantes en una única placa fotográfica. Para Marey, la cronofotografía “es la aplicación de la fotografía instantánea al estudio del movimiento; permite al ojo humano ver las fases que no se pueden ver directamente; y te permite llevar a cabo la reconstitución del movimiento que inicialmente ha sido descompuesto” (MAREY, 1899: 5).³⁴

Su investigación sobre la descomposición del movimiento le llevó a no mostrar el más mínimo interés por el cinematógrafo, patentado por los hermanos Lumière en 1894, del que decía: “Completamente idiota. ¿Por qué filmar a velocidad normal lo que podemos ver con nuestros ojos? No veo el interés de una máquina móvil” (WITT, 2004: 207). Otro científico, Albert

³⁴ Se puede consultar un catálogo sobre todo lo publicado por Marey en: <http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=extcdf003&do=chapitre> (visto el 11.2.2013)

Londe, colaborador de Marey en numerosos experimentos sobre el movimiento y gran conocedor de la técnica cronofotográfica, también se expresaría en términos similares, declarando que “el cinematógrafo carecía de interés desde el punto de vista científico, dado que *la representación cinematográfica pone al observador exactamente en la misma situación que frente al modelo mismo*” (COMOLLI, 2010: 167).



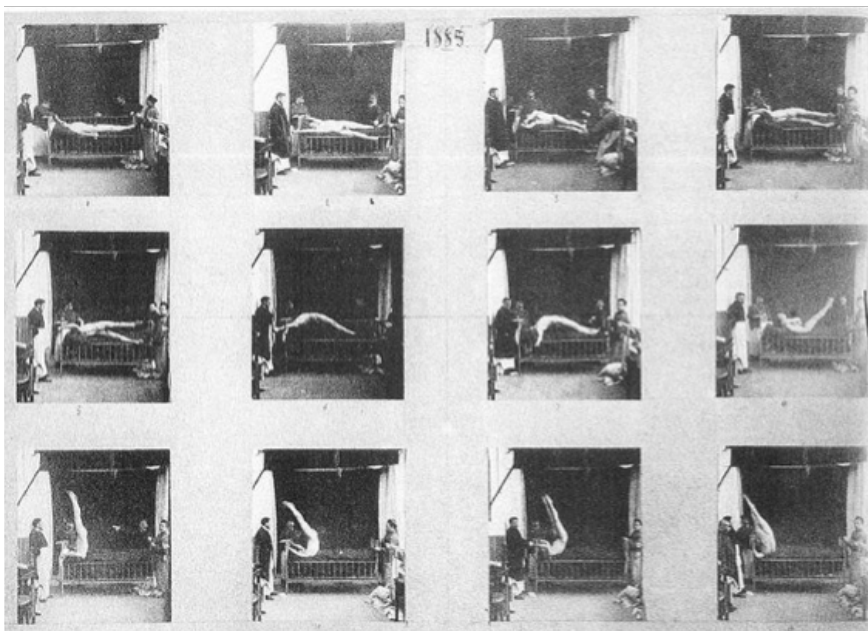
Galloping Horse (1878, Edward Muybridge)



Cronofotografía de Etienne Jules Marey (1882)



Sprinter (1890-1900, Etienne Jules Marey)



Ataque de histeria (1885), imagen cronofotográfica de Albert Londe

En un primer momento, Marey no adivinó las posibilidades del cinematógrafo. Sin embargo, como veremos más adelante, dos discípulos suyos, Lucien Bull y Pierre Nogués, harían años más tarde importantes avances técnicos para conseguir imágenes en movimiento ralentizadas.

En la era del cine mudo, las velocidades de captura de la imagen fílmica variaban entre 14 y 24 fotogramas por segundo (fps). Progresivamente fueron aumentando hasta que a finales de los años veinte se estableció como velocidad normalizada de proyección cinematográfica los 24 fps. Pero esto no significa que las películas no pudieran ser proyectadas a velocidades diferentes de aquellas a las que habían sido grabadas, como era habitual en el cine temprano, cuando muchas películas fueron exhibidas a velocidades más rápidas que las de grabación. Uno de los primeros en abordar el asunto de la velocidad óptima de grabación/proyección fue Thomas Edison, quien determinó como velocidad ideal 46 fps, temiendo que una velocidad inferior provocara un problemático parpadeo de la imagen. Sin embargo, a pesar de que tanto Edison como su ingeniero jefe de imagen en movimiento, William Kennedy-Laurie Dickson, hablaban a menudo de alcanzar de 40 a 46 fps en la década de 1890, rara vez o nunca lo lograron, debido a las insuficientes condiciones de luz para las cámaras de la época, que sólo funcionaban óptimamente con luz del sol. El *Black Maria Studio*, creado por Dickson, rodó las primeras películas con kinetoscopio usando la luz del sol a velocidades entre 30 y 40 fps (probablemente más cerca de 30 fps la mayor parte del tiempo). Estas películas son proyectadas con frecuencia hoy en día a no más de 24 fps, por lo que las primeras películas de Edison parece que fueron filmadas en cámara lenta³⁵. Pero Edison no estuvo solo en el intento de conseguir la más alta velocidad posible. La *Mutoscope and Biograph Company* produjo películas desde 1896 con una cámara de accionamiento motorizado que podía variar la velocidad, pero que generalmente operaba a 30 fps³⁶.

Como hemos visto con anterioridad, tanto Marey como Londe renegaron de la utilidad científica del cinematógrafo. Sin embargo, este último destacó que las cosas serían muy distintas si se utilizaba el cinematógrafo en cámara lenta o en acelerado: “al ralentizar el funcionamiento del aparato de síntesis se logra hacer visibles al ojo los movimientos que normalmente escapan a él...” (COMOLLI: 2010, 167). Pues bien, se puede considerar que el dispositivo técnico que permite grabar a cámara lenta (sin hacer

35 Pueden verse en el *Library Congress' youtube playlist*:

<https://www.youtube.com/user/LibraryOfCongress/videos?query=edison> (visto el 20.3. 2013)

36 Fuente: entrada “Pure motion” de 13 de Abril de 2011. Blog *The Bioscope. Reporting on the world of early and silent cinema* <http://thebioscope.net/2011/04/13/pure-motion/> (visto el 20.3. 2013)



Extracto de *Chinese laundry*
(1894, Thomas Edison
Kinetoscope Film³⁷

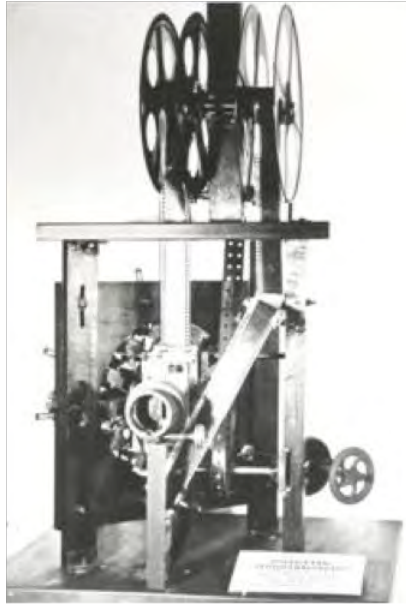
movimientos acelerados sobre la manivela de desplazamiento de la película, “cranking”), fue un invento patentado en el año 1904 por el sacerdote austriaco August Musger. El invento, que utilizaba una lente como mecanismo de sincronización, fue presentado en Graz, (Austria) en 1907 usando un proyector hecho por K. Löffler, propietario de un cine local³⁸.

El invento de Musger no fue utilizado comercialmente hasta el año 1914, cuando la compañía Erneman empezó a introducir este dispositivo en Dresde, por cierto, sin mencionar a su inventor. Ese mismo año, Lucien Bull, asistente de Marey desde 1896 y trabajador del Instituto Marey desde 1902, consiguió grabar el disparo de una pistola a 15.000 imágenes por segundo. Bull lograría grabar a un millón de imágenes por segundo a mediados de los años cuarenta (ABEL, 2006: 124).

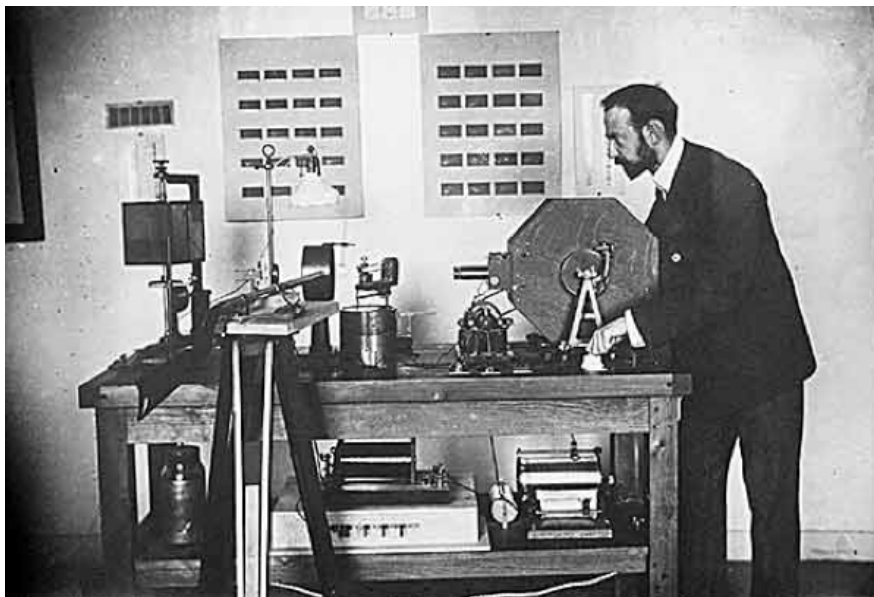
Otro destacado discípulo de Marey fue Pierre Nogués, quien entró en el Instituto en el año 1900. Mientras que Bull fue capaz de obtener altas frecuencias immobilizando la película y usando estallidos y un prisma rotatorio, Nogués se las arregló para conducir una película de 35 mm a través de una cámara de alta velocidad sin roturas. A partir de 1904, desarrolló unas cámaras equipadas con anclajes y posteriormente con ruedas dentadas y capturas seguras. En 1920 alcanzó un máximo de frecuencia de 380 imágenes por segundo (ABEL, 2006: 694).

³⁷ Insisto en el hecho de que las películas de Edison al estar registradas a velocidades superiores a 24 fps, pueden ser reproducidas como si fueran en cámara lenta, aunque la intención no fuera esa. Otro ejemplo se puede ver en <http://www.britishpath.com/video/the-forge> (visto el 8.12.2012).

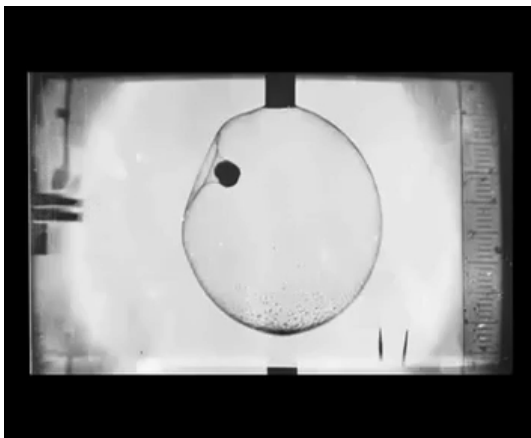
³⁸ Fuente y más información sobre August Musger en la monografía “August Musger, el inventor de la cámara lenta” (en alemán) (LOIDL, 1981).



Dispositivo de cámara lenta patentado por August Musger en 1904



Lucien Bull fotografiando una pompa de jabón en 1904



Extracto de *Ruptura de una pompa de jabón por un proyectil* (película estereoscópica de Lucien Bull, 1500 fps, Ins. Marey, 1904)

En la práctica cinematográfica temprana, los cineastas Georges Méliès, Alice Guy-Blaché o los hermanos Lumière emplearon la cámara lenta en algunas ocasiones. Al primero de ellos se le considera el inventor de los efectos especiales en el cine (el ralentizado, el acelerado, el desvanecimiento de la imagen, las sobreimposiciones, etc.) y el primero en utilizar la cámara lenta; por su parte, Guy-Blaché es considerada la primera directora de cine y uno de los primeros directores en utilizar la cámara lenta. Estos cineastas se unen en una concepción que, parafraseando a Tom Gunning, ve en el cine no tanto un medio para contar historias como una forma de presentar a la audiencia una serie de visiones que fascinan por su poder ilusorio (GUNNING, 2006: 382). Este cine temprano tiene la particularidad de ser una forma no narrativa, un “cine de atracciones”, según la expresión del propio Tom Gunning³⁹, una particularidad del cine realizado antes del año 1906:

“Para resumir, el cine de atracciones solicita directamente la atención del espectador, incitando la curiosidad visual y suministrando placer a través de un espectáculo excitante —un único evento, ficcional o documental, que es de interés en sí mismo. La atracción para ser mostrado puede ser también de naturaleza cinematográfica, como los tempranos primeros planos, o películas con truco en las que la manipulación cinematográfica (cámara lenta, movimiento inverso, substitución, múltiple

³⁹ El propio Gunning reconoce que el término “atracciones” proviene de Eisenstein y de su intento de encontrar un nuevo modelo de análisis para el teatro. (GUNNING, 2006: 384)

exposición) proveen la novedad de la película” (GUNNING, 1990: 58-59).

La relación que el espectador establece con estas primeras formas cinematográficas es de asombro. Sean o no sean narrativas, utilicen o no efectos propios que las alejen más de lo real, estas películas son construidas haciendo un uso creativo tanto de la cámara como del montaje con el propósito de demandar una mayor atención del espectador, y adivinando en la nueva forma cinematográfica todo un mundo de posibilidades. La cámara lenta, probablemente en menor medida que la imagen congelada u otros efectos, forma parte de esas herramientas al servicio del cineasta quien como mago de las imágenes las presenta ante un público ignorante, desconocedor de la técnica, ante el cual el truco está bien salvaguardado. Tendrán aún que pasar unos años para que este “truco” cinemático provoque un interés narrativo en el todo cinematográfico.

3. “EL HOMBRE CON LA CÁMARA” Y “LA CAÍDA DE LA CASA USHER”: DOS PELÍCULAS ENFRENTADAS POR LA CÁMARA LENTA

Uno de los primeros en hablar desde la teoría sobre la cámara lenta fue el cineasta ruso Serguéi Eisenstein. Utilizando como referencia el tempo lento del teatro japonés Kabuki (casi desconocido para el teatro occidental del primer tercio del siglo XX), Eisenstein toma como ejemplo la escena del hara-kiri en la obra *Chushingura*⁴⁰ para decir que esta escena se basa “en una disminución sin precedentes del movimiento —más allá de lo que hayamos visto jamás” (EISENSTEIN, 1986: 46). Esta desintegración del proceso de movimiento es situada por Eisenstein en oposición a la cámara lenta. Es decir, Eisenstein establece una clara diferencia entre el proceso de movimiento y la transición entre los movimientos. En el primer caso sitúa el tempo lento del teatro Kabuki y en el segundo, la cámara lenta. Y para dejar bien clara esta distinción realiza una reflexión crítica en el cine. La cámara lenta, utilizada para mostrar la desintegración de la transición entre los movimientos, era empleada bien para representar un sueño, como en *Zvenigora* (1928, Alexander Dovzhenko), bien con propósitos pictóricos, como el reino submarino de *El ladrón de Bagdad* (1924, Raoul Walsh),



Extracto de *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924)

o “simplemente para peleles formalistas y diabluras de una cámara sin mayores propósitos, como en la película de Vertov, *El hombre con la cámara* (EISENSTEIN, 1986: 46). Como se observa, Eisenstein ya apunta un efecto manierista⁴¹ en el empleo de la cámara lenta que en realidad no

40 *Chushingura*, “El tesoro de los siervos leales”, es un Kabuki en 12 actos de Takeda Izumo, Namiki Senryu y Miyoshi Shoraku, puesto en escena por primera vez en Osaka, en 1748 (FRÉDÉRIC, 2002: 129).

41 Esta idea se mantendría con el tiempo en parte de la crítica fílmica, como es el caso del historiador de cine Paul Rotha, quien dos décadas después caracterizaría la cámara lenta como una de la capacidades

aportaba nada a la percepción. Frente a *El hombre con la cámara*, Eisenstein se refiere al único filme que conoce en el que se produce una correcta y completa aplicación del método del tempo lento del teatro Kabuki: *La caída de la casa Usher* (1928), de Jean Epstein.

“Un ejemplo más recomendable parece ser *La caída de la casa Usher*, de Jean Epstein (...). En esta película las emociones actuadas y filmadas con una cámara rápida aparentemente producen una presión emocional inesperada por su lentitud irreal en la pantalla.” (EISENSTEIN, 1986: 46-47).

Eisenstein toma en cuenta el efecto de la actuación de los actores en su público, tanto en el teatro Kabuki como en la película de Epstein, y ve en ese efecto una explicación causal idéntica: “La intensidad de la percepción aumenta a medida que el proceso didáctico de la identificación ocurre con más facilidad a lo largo de una acción desintegrada” (EISENSTEIN, 1986: 47). En resumen, Eisenstein sólo habla de cámara lenta desde una perspectiva formal, y destaca su uso en la incorporación de un determinado *tempo* (lento) dentro del filme, que está asociado, en términos de intensidad, con la experimentación subjetiva del espectador.

Casi al mismo tiempo que Eisenstein reflexionaba sobre el tempo lento filmico, Vsévolod Pudovkin escribía un ensayo titulado *Primeros planos del tiempo*.⁴² En este texto, Pudovkin se pregunta por qué el director de cine no iba a controlar la construcción temporal de la escena de la misma forma que controla el espacio. Al ralentizar se producía una “atención afilada” mediante la cual se percibía mucho más de lo que antes se había visto. Sin embargo, Pudovkin no hace las distinciones que hiciera Eisenstein entre modos de empleo de la cámara lenta y, de forma coherente, tampoco distingue entre cineastas. Para él todos los directores que habían experimentado la ralentización del movimiento habían fallado en hacer la única cosa que era realmente importante: “incorporar el movimiento ralentizado en el montaje como un todo en el flujo rítmico general del filme” (PUDOVKIN, 1968: 180). Pudovkin había oído que *La caída de la casa Usher* se había filmado completamente en cámara lenta, y que Epstein había usado el efecto del movimiento retardado para dar un “tinte místico” a

expresivas de la cámara dentro de lo que él llamaba “los métodos de expresión de contenido dramático en la construcción del filme”, haciendo una referencia indirecta al filme de Vertov: “La cámara lenta ha sido a menudo empleada en filmes corrientes para revelar las elegantes acciones de atletas y carreras de caballos” (ROTHA, 1949: 370)

⁴² *Close-ups in time*, en (PUDOVKIN, 1968).

cada escena⁴³. Pero Pudovkin no se refería a ese todo en esta forma. “La ralentización en la edición no es una distorsión de un proceso actual. Es un retrato más profundo y preciso, una guía consciente de la atención del espectador” (PUDOVKIN, 1968: 181). El punto de vista de Pudovkin puede parecer más simple que el de Eisenstein, ya que frente a la intensidad de la percepción de este, aquel sólo habla en términos de atención consciente. Y no podemos olvidar aquí que ambos cineastas estaban enfrentados por el tema del montaje fílmico. Mientras que Pudovkin entendía el montaje como un encadenamiento de trozos, una cadena, para Eisenstein el montaje era un choque -del choque de dos factores surge el concepto-, un conflicto. Para Eisenstein el encadenamiento defendido por Pudovkin era sólo un caso especial posible.⁴⁴ En cualquier caso, ambos cineastas, plantean una crítica con “nombres y apellidos” y ponen de manifiesto un temprano interés teórico sobre la imagen fílmica ralentizada.

Ahora bien, ¿cómo entendían Vertov y Epstein la cámara lenta?

En el caso Vertov, el uso de la cámara lenta está asociado con su conocida formulación del cine como “cine-ojo”. Es él mismo el que hace una mirada retrospectiva a sus primeras grabaciones y diarios, y resume que ya desde 1918 su cine-ojo era entendido como un “ojo en cámara lenta” (VERTOV, 1984: 131). Su idea era dar vueltas a la manivela de la cámara a la máxima velocidad posible para poder, según sus propias palabras, “ver mis pensamientos durante mi salto en la pantalla”⁴⁵ (VERTOV, 1984: 131). Así el cine-ojo, desde el primer momento de su concepción, es definido como “eso que el ojo no ve, como el microscopio y el telescopio del tiempo (desde el brotar animado de una flor al vuelo ultrarrápido de una bala)” (VERTOV, 1984: 131). Para él, filmar en cámara lenta era entendido como la oportunidad de hacer “visible lo invisible”, “claro lo oscuro”, “manifiesto lo oculto”, en definitiva cine-verdad, “kinopravda (por ejemplo: la *verdad* obtenida por medios cinemáticos (...)) [como] el ojo en cámara lenta)” (VERTOV, 1984: 131):

“Mostrar a la gente sin máscaras, sin maquillaje; cogerles con el ojo de la cámara en el momento de no actuar. Leer sus pensamientos (...) No utilizar efectos para engañar sino la verdad —esto es lo que ocurre con el trabajo del cine-ojo” (VERTOV, 1984: 131-2).

43 No es este el momento, pero sería interesante preguntarse el por qué de las relaciones entre la ralentización y esta mística que adivina Pudovkin en el filme de Epstein.

44 Para más información ver (EISENSTEIN, 1986, 41-42).

45 Se refiere a la grabación de un salto, (VERTOV, 1984: 130).

Vertov ve en el cine un medio privilegiado para representar la verdad porque “la efectividad de la cámara es superior al ojo humano y en consecuencia el Cine-Ojo aúna inteligencia sensible (en el montaje) e infalibilidad técnica” (GORRÍA FERRÍN, 2012: 266). En contraposición, Eisenstein, representante del “cine-puño”⁴⁶, localizaba la historia a través del conflicto que surgía durante el montaje, y desde este lugar, es desde el que ve el cine-verdad como un cine-engaño, y el ojo a cámara lenta como una diablura sin mayor propósito. Podemos entender que Eisenstein vea en esta ralentización un efectismo pictórico y no algo cinematográfico, pero no es menos cierto que Eisenstein olvida, o quizás obvia, que la intención y el reclamo de Vertov con el espectador es la de no engañar, y así lo demuestra desde el primer minuto de “El hombre con la cámara”⁴⁷, donde Vertov coloca la siguiente advertencia en forma de texto que traduzco y compongo:

**Atención espectadores:
esta película es un experimento
en comunicación cinemática
de eventos reales, sin ayuda de
intertítulos, sin ayuda de una
historia, sin ayuda del teatro.
Este trabajo experimental
apunta a la creación de un
verdadero lenguaje internacional
de cine basado en su separación
absoluta del lenguaje del teatro
y de la literatura.**

Con este lenguaje internacional absoluto Vertov pretendería, según Hito Steyerl, “establecer una conexión óptica entre los trabajadores y trabajadoras de todo el mundo (ya que) imaginaba una especie de adámico lenguaje visual comunista que debería no sólo informar y entretener sino también organizar a sus espectadores y espectadoras.” (STEYERL, 2006)⁴⁸

46 En nota 11 Deleuze señala: “Eisenstein reconoce que el método-Vertov puede ser aplicable, pero una vez que el hombre haya alcanzado su pleno «desarrollo». Pero, de aquí a que eso suceda, el hombre necesita patético y atracciones: «Lo que nos hace falta no es un cine-ojo, sino un cine-puño. El cine soviético debe hender los cráneos», y no sólo «reunir millones de ojos». Véase Audel. a. des étoiles, pág. 153” (DELEUZE, 2004[1]: 66).

47 Jean-Louis Comolli ve en *El hombre con la cámara* el acta de nacimiento político del cine, en el sentido de que muestra la capacidad de este de cambiar el mundo, fijándolo. Para más información ver (COMOLLI: 2010, 115-116).

48 Steyerl añade que este lenguaje “no sólo transmitiría mensajes sino que conectaría a su público con

Este cine-ojo en cámara lenta (que no engaña sino que revela una verdad) se despliega en todo su esplendor en la parte final de *El Hombre con la Cámara*, cuando varios deportistas son mostrados en plena acción al ralentí.



Extracto de *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929)

Lanzamiento de disco, salto de altura, salto con pértiga, voleibol, carreras de obstáculos, lanzamiento de martillo, carreras de caballos, salto con trampolín, y hasta baloncesto y fútbol son mostrados en estas imágenes como “documentos de verdad”. No sólo se trataba de mostrar trozos de verdad aislados, imágenes-verdad, la tarea era “montar, organizar, combinar fragmentos-imágenes de verdad aislados para que no hubiera nada falso en ninguna parte, para que cada frase del montaje y todas sus obras en su conjunto mostraran la verdad” (VERTOV, 2011: 64). Desde esta panorámica, la ralentización en sí misma sería menos importante por el acceso a un mayor conocimiento del movimiento a través de su propia desintegración -que nos acercaría a otra verdad- que por la posibilidad que nos ofrece de acercarnos al pensamiento del atleta (no olvidemos que en la grabación de sus saltos a cámara lenta, Vertov quería que viésemos sus pensamientos). Así, el binomio ralentización-pensamiento nos daría una panorámica de verdad más real que el movimiento a velocidad normal.

Ahora bien, muy a pesar de la intención de Vertov con el “cine-ojo”, me

una circulación universal de energías literalmente inyectadas en su sistema nervioso. Mediante la articulación de acontecimientos visibles, Vertov deseaba cortocircuitar a su público con el propio lenguaje de las cosas, con una sinfonía material pulsátil” (STEYERL, 2006).

parece interesante establecer una relación entre este “manifestar lo oculto” a través de la cámara lenta con un conocimiento inconsciente, asunto que puso en valor Walter Benjamin en relación a la fotografía y al cine. En el libro *Ante el tiempo*, Georges Didi Huberman [2006(1)] se pregunta por aquello que se revela capaz de perturbar nuestra “imagen del mundo” en los primerísimos planos de flores del libro *Unformen der kunst*⁴⁹, de Karl Blossfeldt. “La respuesta, escribe Benjamin, se encuentra menos en el saber producido que en el *savoir-faire* productor. Se trata de un procedimiento. Éste no es otro que un montaje de singularidades.” (DIDI-HUBERMAN, 2006(1), 178). Para Benjamin, el primer plano y el ralenti ensanchan el espacio y el movimiento respectivamente. Si con el primer plano aparecen formaciones estructurales completamente nuevas (como en el caso de los primeros planos de las flores de Blossfeldt) con la cámara lenta descubrimos otros movimientos enteramente desconocidos “que no funcionan ahí en absoluto en calidad de lentificaciones de movimientos rápidos, sino peculiarmente deslizantes, flotantes y como supraterráneos” (BENJAMIN, 2008[2]: 77)

La cámara lenta en la película de Vertov⁵⁰ —igualmente elemento perturbador de nuestra “imagen del mundo”— también es un procedimiento: un montaje de singularidades, pues a los ojos de los espectadores de la época, la ralentización en el cine posibilitaba el acceso a lo desconocido del mundo cercano —y esa era, además, la intención de Vertov. Utilizando el argumento de Didi-Huberman en mi reflexión⁵¹, podemos decir que el movimiento se ralentiza extraordinariamente —desproporcionado, abre nuestra mirada a nuevos territorios de la visión— debido a la utilización sistemática de la *cámara lenta*, de la lentificación cinemática. Es así que los movimientos, apartados de su confusión natural (por su propia cinemática), revelan de repente un universo y complejidad propias.

Pero, ¿de qué forma trabaja la cámara lenta? Para Benjamin la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo, “porque un espacio elaborado con su plena conciencia por el hombre viene aquí a ser sustituido por uno inconscientemente elaborado” (BENJAMIN, 2008[2]: 38). Y es que podemos conocer, aunque sea a grandes rasgos, las formas en las que los atletas se emplean en sus respectivos deportes, pero nada pode-

49 BLOSSFELDT, K. *Unformen der Kunst*. Berlín, 1928.

50 *El hombre con la cámara* fue realizada en el mismo año en que fue publicado el libro de Blossfeldt y por lo tanto, Benjamin pudo ser conocedor de ella.

51 Curiosamente, tanto Benjamin como Didi-Huberman sólo ejemplifican la aparición del inconsciente óptico referido al primer plano fotográfico (Blossfeldt), pero no hacen referencia a ningún ejemplo de cámara lenta en el cine. Mi pretensión aquí es la de utilizar sus mismos argumentos para poner de manifiesto la relación entre el ralenti y el inconsciente óptico en el filme de Vertov.

mos saber de lo que Benjamin denomina la “actitud” en la que comienzan a ejercer su actividad, y donde intervendría tanto el estado de ánimo como el pensamiento del atleta (que curiosamente era lo que Vertov quería poner en evidencia utilizando la cámara lenta):

“Y aquí entra la cámara con sus medios auxiliares, su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis” (BENJAMIN, 2008[2]: 38-39).

Benjamin se refiere en alemán al ralenti como “*Zeitlupe*, la “lupa temporal” –algo como una máquina par amplificar visualmente el tiempo” (DIDI-HUBERMAN, 2006[1]: 182). Gracias a esta lupa temporal que amplifica visualmente el tiempo experimentamos el inconsciente óptico y así, la imagen (que se ve) ralentizada deviene en imagen dialéctica. El ralenti trabajaría en el desmontaje visual de las cosas, en la deconstrucción visual de lo visible tal y como lo percibimos habitualmente. Y como imagen dialéctica, este desmontaje de lo visible no tiene sentido más que visualmente retrabajado, reconfigurado: hay sentido en el remontaje, es decir, en el montaje del material visual obtenido.

El *savoir-faire* productor de Vertov, quien con la cámara lenta pretendía dar luz a un mundo inaccesible, implicaría algo mucho más complejo. El montaje fílmico de este filme nos lleva a un momento en el que durante más de dos minutos se nos muestra de forma sucesiva una serie de imágenes ralentizadas de atletas en pleno ejercicio de su actividad. No son imágenes aisladas. A pesar de que tienen un carácter temático común, están conscientemente colocadas al final de la película. Estas imágenes se manifiestan, por decirlo con Didi-Huberman, como un velo que se desgarrar, el acceso a un conocimiento hasta allí ofuscado por nuestro hábito de las cosas. Ante esa sucesión lentificada el pensamiento se inmoviliza y surge la imagen dialéctica, cuya característica no es la de algo que se desarrolla sino la de una imagen entrecortada. La consecuencia es este montaje como “principio constructivo” –reivindicado por Benjamin frente a las “construcciones de la historia”- que se hace visible gracias a un inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 2006(1): 158). El cine-ojo-inconsciente.

Esos movimientos “deslizantes, flotantes y como supraterráneos”, a los que Benjamin se refería en alusión al ralenti, nos ayudan también a se-

parar la idea de cámara lenta en Vertov y Epstein. En el año 1921 y de forma paralela al desarrollo de la teoría cinematográfica de Vertov, Epstein elabora una teoría sobre el revelador poder de las técnicas específicas y los procesos cinemáticos, declarando que “las modificaciones de la experiencia temporal y espacial provista por la cámara lenta, rápida e inversa, proveerán frescos accesos a lo verdadero, naturaleza oculta del mundo” (VERTOV, 1984: XLIII). Para Epstein la cámara lenta proporcionaría un nuevo rango de dramaturgia. Y este nuevo rango, que Eisenstein apreció en su momento al identificar la actuación de los actores a cámara lenta con el tempo lento del teatro Kabuki, es llevado a su extremo máximo por el propio Epstein cuando afirma que:

“Estoy seguro de que todos aquellos que han visto partes de *La caída de la Casa Usher* entienden que si se hiciera un filme de alta velocidad sobre una persona acusada bajo interrogatorio, entonces, más allá de sus palabras, aparecería la verdad, de pleno decreto, única, evidente; que no habría necesidad de acusación, o de discursos de abogados, ni de ninguna prueba más que la provista desde las profundidades de las imágenes” (VERTOV, 1984: XLIV).⁵²

Indudablemente, hablar de *La caída de la casa Usher* es hablar de dramaturgia, de cómo están compuestas y representadas las escenas. Cualquiera que haya visto este filme sabe que la cámara lenta es algo consustancial a él y sin lo que lo que la película no sería la misma.

Extracto de *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928)



⁵² Traducción mía de una cita de Jean Epstein, “Une conversation avec Jean Epstein”, en *L’Ami du peuple*, 11 de mayo de 1928, recogida en la introducción de Annette Michaelson a Vertov, op cit. 1984, págs. XLIV-XLV.

Desconozco con certeza si, como dice Pudovkin, toda la película está grabada al ralentí, pero esa es la impresión que ofrece. Si fuera así, la decisión de qué escenas debían ir ralentizadas y cuáles no, fue algo que Epstein decidió en la sala de edición, durante el montaje. La cámara lenta se va intercalando en el discurrir narrativo como un dispositivo esencial, al contrario de lo que ocurría en la película de Vertov, donde la cámara lenta era utilizada como una herramienta imprescindible para acceder a lo oculto.

Este nuevo rango de dramaturgia se puede ver muy claramente en los primeros planos de los rostros de los actores en cámara lenta que confieren al rostro, parafraseando a Jacques Aumont, una nueva perspectiva puramente psicológica (AUMONT, 2003).



Extracto de *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928)

Estos primeros planos en cámara lenta del actor Jean Debucourt pintando, son para Aumont “planos en los que se graba la imagen de un éxtasis que ya está muerto” (AUMONT, 2003: 148). Además, Aumont acude a Deleuze –para el que *La caída de la casa Usher* “sigue siendo la obra maestra de un ralentí que de todas maneras constituye el máximo de movimiento en una forma infinitamente estirada” (DELEUZE 2004 [2]: 72)-, para afirmar que la cámara lenta en este filme “despersonaliza el movimiento”⁵³ conectándolo con el tiempo.

⁵³ Deleuze se refiere a “La caída de la casa Usher” de la siguiente forma: “las percepciones ópticas de cosas, paisajes o muebles se prolongan en gestos infinitamente estirados que despersonalizan el movimiento. La cámara lenta libera al movimiento de su móvil transformándolo en un deslizamiento del mundo, en un deslizamiento de terreno, hasta la caída final de la casa.” (DELEUZE, 2004(2): 86)

Extracto de *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928)



Pero ¿a qué se refiere Epstein cuando habla de “la verdad que surge de las profundidades de las imágenes” y qué relación tiene con la cámara lenta? En *La Inteligencia de una máquina*, Epstein afirma que con la ralentización toda sustancia viva vuelve a su viscosidad fundamental, dejando “subir a la superficie su naturaleza coloidal profunda” (EPSTEIN, 1960: 47). A mi modo de ver, en Epstein la ralentización es un dispositivo que nos da a ver lo oculto a través de una imagen cuyo status es entendido como un pozo de gran profundidad. Porque para Epstein:

“(el) ralenti desanima y desvitaliza a los seres, borra las expresiones más humanas del hombre, en el que hace reaparecer y predominar la vieja y segura armonía de las actitudes instintivas (...) Basta crear artificialmente un tiempo en el que cada minuto valga unos doscientos segundos del nuestro, para que la inteligencia parezca eclipsarse y retrogradar hasta el instinto” (EPSTEIN, 1960: 50-51).

La caída de la casa Usher podría ser vista como un elogio del instinto humano, primario, esencial, del que surgiría la *presión emocional* que ya apuntara Eisenstein. El ralenti del tiempo desnudando la cualidad vital del ser hasta su naturaleza más básica, la instintiva, y sometiendo al espectador a una presión emocional extra. Ahora bien, esta no es la única forma de ver el filme de Epstein, considerado por Nicole Brenez el más grande teórico del ralenti (BRENEZ, 2000: 95). Sigfried Kracauer veía en el ralenti de *la casa Usher* un artificio técnico para que el espectador concibiera determinados elementos como indicios de algo sobrenatural⁵⁴: “A estas

54 La visión de la cámara lenta en Sigfried Kracauer es muy similar a la ya comentada de Pudovkin. Los



Extracto de *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928)

imágenes realistas se les ha impuesto la misión de hacer que lo irreal parezca real, y acaban adoptando de hecho una apariencia irreal. De ahí la impresión de artificiosidad estática que estas películas producen” (KRACAUER, 1996: 125-126). Pero en realidad, el problema que plantea Kracauer no existe. Para Epstein, “el cine es al arte de las historias lo que la verdad es a la mentira” (RANCIÈRE, 2005:10). La posición de Kracauer de un cine rendido a la realidad física, en el que toda imagen irreal que no consiga parecer real devendrá en artificiosidad, no tiene cabida en Epstein, pues el hecho de que decidiera rodar toda la película en cámara lenta sugiere que nunca pensó en prolongar la realidad al filme. No hay nada de sobrenatural en el péndulo en cámara lenta, ni en la caída de la mujer en el sofá, ni en el arrebató de Roderick al enterrar a su mujer.

Pero aún queda abierta una importante cuestión ¿A que se refieren Vertov y Epstein con esto de *ver lo oculto del mundo*? Evidentemente, ambos plantean un problema que se fundamenta en una incapacidad del ojo, o por así decirlo, en una deficiencia de nuestro sistema de visión. Si hacemos un ejercicio de apropiación del argumento que Merleau-Ponty (1986) hace al respecto de la peculiaridad del ojo del pintor, podemos decir que: el ojo ve el mundo y lo que le falta para ser película, y lo que le falta a la película para ser ella misma, y en la cámara la luz que la película espera, y una vez hecha ve la película que responde a todas sus carencias, y ve las películas de los otros, las otras respuestas a otras carencias (...) El ojo es “eso que” se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por el movimiento de la cámara.⁵⁵ Tanto Vertov como Epstein

planos al ralenti son considerados primeros planos temporales (que concretan el tiempo) y que guardan semejanza con los primeros planos corrientes (que concretan en el espacio). Ver (KRACAUER, 1996: 80).

55 La cita de Merleau-Ponty es: “El ojo ve el mundo y lo que le falta para ser cuadro, y lo que le falta al

pensaban en el poder de la cámara lenta de dar acceso a una realidad oculta sin darse cuenta de que en el intento, el relato fílmico ya nos estaba cubriendo algunas de nuestras carencias visibles. A fuerza de visibilizar lo oculto se producía la siguiente paradoja: cuanto más visible es lo que antes no era, más somos conscientes de la nueva invisibilidad que en ello hay. Sin embargo, de forma inconsciente, esa invisibilidad ahora visible nos procura un relato fílmico que es el verdadero revelador de lo oculto de la realidad.

Llegados a este punto, ¿podemos decir que la diferencia básica entre ambos cineastas reside en lo “espiritual”? Ambos provienen de dos escuelas completamente distintas, para las que, según Deleuze, los procedimientos de montaje, acelerado, ralentizado, sobreimpresión o incluso inmovilización son idénticos. La diferencia fundamental residiría en que para “los franceses estos procedimientos muestran ante todo una potencia espiritual del cine, una cara espiritual del «plano»: es el espíritu el que permite al hombre superar los límites de la percepción” (DELEUZE 2004[1]: 126). Un aspecto espiritual que en el cine soviético de la era leninista no era concebible en modo alguno, ya que como cualquier otro arte, el cine era considerado como un medio para un fin: la revolución, y el cine, su medio ideal (didáctico) para divulgar a las masas las ideas de la revolución⁵⁶. De ahí la necesidad, como afirma Lázaro J. González González, de “exterminar el esteticismo de la cultura burguesa que, con su “arte por el arte”, su actitud contemplativa y quietista ante la vida (...) implica[ba] el mayor peligro posible para la revolución social.”⁵⁷

cuadro para ser él mismo, y en la paleta el color que el cuadro espera, y una vez hecho ve el cuadro que responde a todas sus carencias, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras carencias (...) El ojo es “eso que” se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano” (MERLEAU-PONTY, 1986: 21).

56 En *La forma del cine*, Eisenstein reconoce que el montaje está ligado para siempre al nombre del cineasta americano D.W. Griffith. Sin embargo, le recriminaba su actitud: “En su actitud social, Griffith fue siempre un liberal, sin alejarse demasiado del humanismo ligeramente sentimental de los buenos ancianos y ancianas de la Inglaterra victoriana (...) Su entermecida moral fílmica no iba más allá de una denuncia cristiana de la injusticia humana, y por ninguna parte en sus películas suena una protesta en contra de la injusticia social (...) La estructura que se refleja en el montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa.” (EISENSTEIN, 1986: 215).

57 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L-J. “El cine soviético de los años 20 y 30: un arma de propaganda” en la revista digital de arte y literatura *Esquife*:

http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=1013:el-cine-sovietico-de-los-anos-20-y-30-un-arma-de-propaganda&catid=139:no-70&Itemid=84 (visto el 11.2.2013)

4. DE JEAN VIGO AL EXPERIMENTAL DE LOS SETENTA: UN RECORRIDO POR LA HETEROGENEIDAD FORMAL Y CONCEPTUAL DE LA CÁMARA LENTA EN EL CINE

“Quizás el mejor ejemplo fue la secuencia inicial de *Zvenigora* de Dovzhenko, una escena que mostraba una banda de cosacos cabalgando a través de una lujosa campiña. La cámara lenta usada durante la escena, y el efecto se vuelve peculiarmente bello así como sugestivo para la pereza, el calor y el polvo de las tardes. Tenía también la ventaja de concentrar deliberadamente la atención del espectador en el movimiento lento de los jinetes, con su elegancia y acciones fascinantes.” (ROTHA, 1949: 370)



Extracto de *Zvenigora*
(Alexander Dovzhenko, 1928)

Esta cita de Paul Rotha es un buen ejemplo de cómo algunos textos que revisaban el primer siglo de historia del cine tenían una visión de la cámara lenta meramente efectista –de efecto especial- y cuyo uso se limitaba a una llamada de atención del espectador sobre el movimiento ralentizado. Sin embargo, Dominique Païni afirma que, ya en los años veinte, el “truco” de la cámara lenta “constituyó un arma contra el academicismo del cine industrial de ficción y su reproducción de una temporalidad verosímil” (PAÏNI, 2000: 17). Las vanguardias históricas encontraron en el ralenti un medio privilegiado de transformar lo dramático en abstracción plástica. No fue hasta los años treinta, con el desarrollo de la industria cinematográfica y su exigencia “realista” de una representación verosímil, cuando

el ralenti se volvió una figura secundaria, generalmente utilizada, como señala el propio Païni en referencia al cine de Hollywood, en la perspectiva de un “efecto cómico”. Pero a pesar de esta “tendencia industrial” en el uso de la cámara lenta, existen, desde los años treinta, algunos ejemplos muy destacados que ofrecen un salto cualitativo, tanto conceptual como formal, en la incorporación de escenas ralentizadas dentro del filme, como el filme *Zéro de conduite* (1933), de Jean Vigo. Es curioso que Noël Burch vea en esta película, junto con algunos filmes experimentales, uno de los pocos intentos serios de utilizar estructuralmente el juego entre ralenti y velocidad normal, ya que él observa, de forma mayoritaria, un uso de la cámara lenta meramente anecdótico⁵⁸. Pero evidentemente, el filme de Vigo es digno de destacar. En los momentos finales, Vigo incorpora una secuencia ralentizada inversa, algo ciertamente novedoso en su momento, y con una banda sonora muy peculiar. El compositor Maurice Jaubert compuso una partitura al revés y los músicos lo interpretaron linealmente para que al invertir la escena en la edición de sonido apareciera una melodía reconocible, aunque extraña y desorientadora (TEMPLE, 2005: 56).

Extracto de *Zéro de conduite*
(Jean Vigo, 1933)



Según Bernard Chardère, Jean Vigo utilizaba cualquier nuevo método que le permitiera justificar su idea inicial, como el caso de esta escena, una coreografía poética de algo imposible y que Vigo había soñado cuando era

⁵⁸ Para Noël Burch, hay dos triadas que son fundamentales en el análisis de las dialécticas en el cine: la marcha atrás y la marcha adelante, articuladas en torno a la imagen congelada, y el ralenti y el acelerado articulados en torno a la velocidad normal. Burch observa que estos efectos, con excepciones, están cargados de “expresividad” y son demasiado “mágicos” para liberarse de la armadura guionística. (BURCH, 2003:66)

niño (CHARDÈRE, 1961: 33). Sólo desde un punto de vista psicoanalítico se puede analizar esta escena. Al parecer, Jean Vigo estuvo internado durante años en un colegio de Nîmes y aquel régimen severo y tradicionalista “dejó una huella imborrable en el alma del joven, de la que nunca pudo liberarse”⁵⁹. Esta escena es la única en cámara lenta en la película y su referencia a una experiencia traumática infantil y la recreación de un sueño debía ser plasmada en un modo representacional que “rompiera” la linealidad narrativa. Quizás sea este el motivo por el que Païni vea en el ralenti de Jean Vigo la fuente de su melancolía.

La suspensión de las plumas de las almohadas rotas en *Zéro de conduite* evoca otro brillante momento de ralenti cinematográfico en *By the bluest of seas* (1934) del director ruso Boris Barnet.



Extracto de *By the bluest of seas* (Boris Barnet, 1936)

Es interesante destacar que, frente a la industria del cine americano, los directores rusos mantuvieron el lirismo del ralenti que ya tuviera en la década de los veinte. De hecho, veían en él una potencia erótica menos estereotipada que la del “glamour” hollywoodiense (PAÏNI, 2000: 17). Y este es el caso del filme de Barnet. La tensión de la escena lleva a la protagonista a romper su collar. En cámara lenta observamos cómo las perlas caen al suelo, un “goteo” ralentizado que acentúa los destellos de luz que desprenden las mismas. Y como dice Païni, “gracias al ralenti, el paradigma destello/goteo se convierte en el factor evidente de la erotización de esta escena cegadora, en el sentido propio y figurado del término” (PAÏNI, 2000: 17). Tanto *Zéro de conduite* como *By the bluest of seas* tie-

59 Fuente: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cero_en_conducta.htm

nen una característica en común: son las únicas secuencias ralentizadas de sus respectivos filmes. Esto indica una clara intencionalidad de ambos cineastas, un uso estratégico de la cámara lenta tanto en la estructura filmica como en la narrativa, focalizando además en asuntos estéticos. Así ocurre también en uno de los documentales más importantes de la historia del cine: *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl. Sin embargo, aquí la cámara lenta es usada de forma periódica a lo largo de sus más de tres horas de duración. Desde el inicio, la desaceleración del movimiento se convierte en elemento esencial del filme.

Extracto de *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938)



Lutz Koepenick afirma que ya desde el prólogo de *Olympia*, la cámara lenta “define el fotograma cinematográfico no como una ventana transparente al mundo sino como un mecanismo artístico que engendra el mundo como un ser bello” (KOEPNICK, 2008: 57). Esto, a mi modo de ver, es de vital importancia, pues indica que la cámara lenta no es ya una herramienta para acceder al mundo que desconocemos, sino un dispositivo que da a ver un mundo con unas características determinadas (aquellas que le confieren la cualidad de bello)⁶⁰. Riefenstahl se sirvió de Kurt Neubert, uno de los más eminentes expertos europeos en cámara lenta a mediados de los años treinta, para la fotografía de esta película. La contribución esencial de Neubert fue ayudar a definir los códigos y los significados válidos del

⁶⁰ Es curioso que el primer film en el que Leni Riefenstahl participó se llamara *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925) (“Los caminos de la fuerza y de la belleza”), de Nicholas Kauffmann y Wilhelm Prager. No sólo porque sea un film naturalista sobre la cultura y belleza del cuerpo a través de diferentes disciplinas deportivas y artísticas que anticipa el ideal de raza perfecta de la ideología nazi, sino porque en él también se emplea la cámara lenta en algunos momentos. Por cierto, en este documental participaba como asistente de cámara Kurt Neubert. <https://www.youtube.com/watch?v=hXt5WR5LIGo>

uso de la desaceleración cinemática:⁶¹

“Su tarea consistió en establecer una estética de la cámara lenta en la cual el lenguaje formal del filme vendría a servir como un conducto directo a la idea de Riefenstahl de belleza atlética (...) y la producción de un afecto psicofísico en el espectador.” (KOEPEINICK, 2008: 61)

Riefenstahl admira la belleza atlética y lo que le lleva a usar la cámara lenta es

“...su deseo de organizar modelos universales (paradigmas) de acción corporal así como proteger nuestra existencia corporal contra lo que tiene de errático, coincidente, inacabado y caprichoso (...) La cámara lenta en Riefenstahl redime al cuerpo de lo que tiene de efímero; resguarda este cuerpo ante cualquier penetración del exterior así como contra la inevitabilidad de la muerte, contra su propia brevedad y fragilidad. El fallo, para Riefenstahl, no es una opción, desacelera los cuerpos (...) La cámara lenta domina aquí la arbitrariedad y la desordenada posibilidad del azar.” (KOEPEINICK, 2008: 62)

En este empeño político en construir “modelos universales” no puede tener cabida el fallo, la ambigüedad o el inesperado azar. Así, Riefenstahl convierte la cámara lenta en *Olympia* en una poderosa herramienta al servicio de esa “siniestra” perfección aria que el nacionalsocialismo alemán situaba por encima del resto de razas.

En el año 1941, el documental “Quicker’n a wink” (1940) de George Sidney y los estudios Metro Goldwyn Mayer obtuvo el Oscar de la Academia de Hollywood al mejor cortometraje de acción de un rollo de película. Se trata de un cortometraje sobre la fotografía de alta velocidad (ultrarrápida) y para su realización contaron con la participación del profesor del Massachusetts Institute of Technology (MIT) Harold E. Edgerton, experto en este tipo de fotografía. Desde principios de los años 30, Harold Edgerton había estado investigando con la cámara rapatrónica, una cámara de un solo disparo que gracias a la polarización de la luz como accionante del sistema, permitía obtener imágenes claras y detalladas de los primeros

61 Kurt Neubert, que ya había trabajado anteriormente con Riefenstahl, usaba las gigantes cámaras DeBrie, con las que se podía filmar a 96 fotogramas por segundo (DOWNING, 1992).

instantes de una explosión nuclear, en el rango de los 10 nanosegundos (1/100.000.000 seg)⁶². El título del filme, que podríamos traducir como “Más rápido que un parpadeo” o “En un abrir y cerrar de ojos”, no describe suficientemente bien el cortometraje ya que la mayoría de las exposiciones fueron hechas a velocidades más rápidas que un parpadeo (1/40 segundos). Destaco este filme pues se inscribiría, a pesar del premio de la academia, en el ámbito de la producción audiovisual científica, más aún con el soporte de la figura de Edgerton.

Extracto de *Quicker'n a wink*
(George Sidney, 1940)



Quizás fue el cine surrealista, con sus imágenes subjetivas y oníricas – muy alejadas de la presión argumental del cine narrativo convencional del que Hollywood ya se había apropiado-, el primer cine que verdaderamente trató de transgredir el propio medio a través de la ruptura de sus reglas espacio-temporales y de una exploración de los recursos del propio medio. Sirva como ejemplo la película *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren.

Maya Deren, quien señalaba a la industria hollywoodiense como la culpable del progreso del cine como arte creativo, describía la cámara lenta como “el microscopio del tiempo” (DEREN, 1946: 47), expresión que recuerda la utilizada por el propio Vertov dos décadas atrás. Pero ¿a qué se refiere Deren?:

62 Para más información sobre Harold E. Edgerton consultar BRUCE, R. (ed.) *Seeing the unseen*. MIT Press, New York, 1994 y, KAFAYAS, G. & JUSSIM, E. *Stopping time. The photographs of Harold Edgerton*. Harry N. Abrams, New York, 2987.



Extracto de *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943)

“Con la cámara lenta se crea un movimiento en un tempo que tiene las cualidades de un movimiento de otro tempo, y es la dinámica de la relación entre estas cualidades la que crea una determinada potencialidad especial, una realidad que sólo puede ser conseguida mediante la manipulación temporal de los elementos naturales a través de la cámara como un instrumento artístico. En este sentido, cada toma es un nuevo elemento creado por la cámara con una función determinada dentro del filme.” (DEREN, 1946: 48)

A diferencia de Vertov, para quien la cámara lenta era un útil para acceder a lo invisible de nuestra realidad —la realidad que ha estado oculta a nuestros ojos—, Maya Deren ve la cámara lenta como un “microscopio temporal” que posibilita el acceso a nuevas realidades a través de la cámara en su pleno ejercicio artístico.

Maya Deren se encuentra entre un grupo de artistas con un gran interés teórico-práctico del instrumento fílmico, un interés que se deriva de un profundo respeto por las cualidades casi “mágicas” de la cámara. Es curioso que cuando Maya Deren publica *Anagram of Ideas on Art* reconoce haber recibido y no leído el libro de Jean Epstein *La inteligencia de una máquina*. Si lo hubiera leído, ¿qué no hubiera dicho de la cámara lenta? Afirmando esto, porque este libro tiene un gran capítulo titulado *el tiempo intemporal*, y dentro de él, Epstein dedica un apartado a la cámara lenta titulado “El ralenti del tiempo amortece y materializa”:

“Con una proyección retardada se observa, por el contrario, una degradación de las formas que al sufrir una disminución

de su movilidad, pierden también su cualidad vital. Por ejemplo, la apariencia humana se encuentra privada en buena parte de su espiritualidad. En la mirada, el pensamiento se extingue; sobre el rostro, se espesa, se vuelve inexpresivo. En los ademanes, las torpezas –signo de la voluntad, precio de la libertad– desaparecen, absorbidas por la gracia infalible del instinto animal. Todo el hombre no es más que un ser de músculos lisos, nadando en un medio denso, donde espesas corrientes llevan y dan forma, siempre, a este claro descendiente de las viejas faunas marinas, de las aguas del mar. La regresión va más lejos y sobrepasa el estadio animal. Reencuentra en los pliegues del torso, de la nuca, la elasticidad activa del tallo; en las ondulaciones de la cabellera, de la crin, agitadas por el viento, los balanceos de la selva; en las palpitaciones de las aletas y de las alas, las palpitaciones de las hojas; en los enrollamientos y desenrollamientos de los reptiles, el sentido espiral de todos los crecimientos vegetales. Con más retardo aún, toda sustancia viva regresa a su viscosidad fundamental, deja subir a la superficie su naturaleza coloidal profunda. En fin, cuando no hay más movimiento visible en un tiempo suficientemente estirado, el hombre se convierte en estatua, lo vivo se confunde con lo inerte, el universo involuciona en un desierto de materia pura, sin trazas de espíritu.” (EPSTEIN, 1960: 47-48)

De este texto, difícilmente resumible, me quedo con la idea de que con la cámara lenta, regresivamente, se sobrepasa el estadio animal, idea psicoanalítica que, a mi modo de entender, fusiona de forma poética el pensamiento benjaminiano de inconsciente óptico y la idea experiencial de la duración bergsoniana. Epstein, “el más grande teórico del ralenti” (BRENEZ, 2000: 95), es un referente en la utilización de la cámara lenta en la primera mitad del siglo XX, no sólo por el filme *La caída de la casa Usher* (1929), también por *Le Tempestaire* (1948), “el filme teórico sobre el ralenti”, (PAÑI, 2000: 17). Pañi observa en este filme que Epstein va más lejos de la habitual descripción plástica y poética del ralenti, conduciéndolo a la noción de perspectiva temporal que fundamenta todo su cine y su pensamiento.

Puede entenderse que la realidad nueva de la que hablaba Deren es de la misma naturaleza que la de Epstein. El filósofo alemán Sigfried Krauer, para quien las técnicas del ralenti y del acelerado, en su carácter de



Extracto de *Le tempestaire*
(Jean Epstein, 1948)

retratos de una realidad inventada, ofrecen unas imágenes anómalas, recoge las siguiente palabras del cineasta francés:

“...Jean Epstein, a quien tanto le atraía la *realidad de otra dimensión*; refiriéndose a las olas del mar filmadas al ralenti y a las nubes en movimiento acelerado, declaró que, pese a *su mecánica extraña y su física sorprendente*, no eran otra cosa que un *retrato del mundo en que vivimos visto en determinada perspectiva*.” (KRACAUER, 1996: 81).

Además, Kracauer hace referencia al ralenti sonoro del que hace uso Epstein para descomponer complejas estructuras sonoras y acercarnos a una “realidad sonora de otra dimensión” (KRACAUER, 1996, 170). Nuevos mundos que no son más que nuevas perspectivas de nuestra realidad, como es el caso del “inframundo” en el filme *Orphée* (1950), de Jean Cocteau.

Dominique Païni considera esta película “como uno de los mayores filmes para comprender teóricamente el ralenti como figura de la modernidad” (PAÏNI, 2000: 18). Efectivamente, las escenas presentadas al ralenti son un referente de estos nuevos mundos a las que me estoy refiriendo en los ejemplos de Deren y Epstein. Cocteau hace uso, amén de otros efectos, de la cámara lenta y la cámara inversa (en ocasiones combinadas) para representar un mundo subterráneo de fantasía que se diferencia del mundo realista en el que se desarrolla la vida de Orfeo. Pero la consideración de Païni adquiere más relevancia si se contextualiza el *Orphée* dentro de toda la obra cinematográfica de Cocteau, pues este modo de empleo de

Extracto de *Orphée*
(Jean Cocteau, 1950)



la cámara lenta es algo habitual en algunas de sus películas anteriores y posteriores. En el filme surrealista *La sang d'un poète* (1930), Cocteau ya había utilizado la cámara lenta en algunas escenas, como la del fusilamiento de un mexicano en una de las habitaciones del hotel por las que el poeta protagonista es condenado a vagar después de haber cometido el crimen de dar vida a una estatua.

Extracto de *La sang d'un poète*
(Jean Cocteau, 1930)



Cocteau concibe sus películas, de forma general, de la misma forma que sus poemas, ya que pasan “de forma constante y sin transición del ralenti al acelerado, del acelerado al ralenti, igual que mis poemas combinan los largos y los breves.” (PILLAUDIN, 1960: 154). Y también lo vemos, en *Le testament d'Orphée* (1960), película que, según el propio Cocteau, “autoriza el fenómeno que consiste en vivir una obra en lugar de contarla y ade-

más, mostrando lo invisible (“montrer l’invisible”).” (PILLAUDIN, 1960: 9).



Extracto de *Le testament d'Orphée* (J. Cocteau, 1960)

Para Cocteau, la única vía para acceder al mundo de lo invisible (y a lo que llevamos dentro de nosotros) sería lo de James S. Williams denomina “velocidad individual”:

“Algunas de las destacadas descripciones vividas, relatadas por Cocteau en su “anti-viaje” (“anti-voyage”) en *Mon premier voyage*, evocan el cine como una máquina pura de sensaciones y un refugio silencioso de tiempo suspendido. El único tiempo que existe para Cocteau, sin embargo, es subjetivo.” (WILLIAMS, 1988: 16).

Esa “velocidad individual” es el ritmo subjetivo desde el que únicamente podemos ser capaces, a través del cine, de alcanzar una experiencia liberadora y pura. De hecho, Cocteau sugiere que el cine permite al espectador concebir un cambio de velocidad que le acerque a los “secretos del alma” (ARNAUD, 2003: 619).

No podemos olvidar que en los años cincuenta, el cine industrial hollywoodiense no era ajeno al uso de la cámara lenta. A pesar de que no creo que sea destacable por su uso, sí me parece de justicia citar un ejemplo para adivinar en qué términos, de forma general, se desarrollaba. En el filme *I confess* (1953), de Alfred Hitchcock, descubrimos una escena en cámara lenta cuya presentación evoca un recuerdo de la protagonista, Anne Baxter.

Extracto de *I confess*
(Alfred Hitchcock, 1953)



Según Païni, Hitchcock es el cineasta bisagra entre el período clásico y el período manierista de la cámara lenta a partir de los años setenta. El director del suspense hace un uso de la cámara lenta imperceptible:

“(es) como un golpeteo sensual “en” la imagen, una pulsación óptica al servicio del personaje a la vez mágica y erótica de la aparición de una mirada femenina. La mirada filmada al ralentí se dota de un resplandor y de una confusión, un estado misterioso entre la transparencia y la opacidad.” (PAÏNI, 2000: 20)

Desde mediados de los años cincuenta, con el neorrealismo italiano, y durante gran parte de los años sesenta, con la Nouvelle Vague francesa, la utilización de la cámara lenta en el cine, de forma general, se estanca. El teórico cinematográfico francés André Bazin, referente de los cineastas de la escuela francesa, veía en la fotografía un elemento objetivo por el que entre los objetos y su representación sólo se interponía la cámara, de tal forma que la imagen del mundo se formaba sin la intervención de una mano creadora (en referencia a la pintura). Por extensión, el cine era la realización en el tiempo de esa objetividad fotográfica. “Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración” (BAZIN, 2008: 29). En este escenario, la imagen cinematográfica constituía una unidad inviolable, cuya manipulación no estaba permitida, y de forma general, se prohibía el montaje como elemento imprescindible de lo narrativo: “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido” (BAZIN, 2008: 77). En este escenario, la cámara lenta representaba un elemento de distorsión de la continuidad de lo real en la imagen cinematográfica o, parafraseando

a Païni, con el ralenti se monumentalizaba el movimiento en la duración al sobreexponer el movimiento dilatándolo. Sin embargo, en el comienzo de *Una mujer casada* (1964), Jean Luc Godard, abanderado de este nuevo cine francés, hace un guiño indirecto a la cámara lenta.



Extracto de *Una mujer casada*
(Jean Luc Godard, 1964)

- Ella: “Era en aquel filme, había un marino y una niña. El la cogía en sus brazos y se volvía con ella. Y esto, muy... muy lentamente.
- Él: “Ah si, al ralenti”
- Ella: “No sé, era muy bello. ¿Cómo se hace?”
- Él: “No sé, el cine es un misterio”

Este diálogo hace referencia a una secuencia en cámara lenta de la película *Lola* (1960), de Jacques Demy.



Extracto de *Lola*
(Jacques Demy, 1960)

El guiño de Godard al ralenti es interesante porque manifiesta una cierta rebeldía hacia la idea de imagen cinematográfica tal cual la concebía Ba-

zin. Por una parte, se ensalza la belleza de la escena gracias a la cámara lenta y por otra, se plantea un cuestionamiento muy simple del realismo cinematográfico al calificarlo de misterioso.

También en la década de los sesenta, dos ensayos fílmicos⁶³ destacan de forma notable por el uso de la cámara lenta: *El niño ciego* (1964, Johan van der Keuken) y *79 primaveras* (1969, Santiago Álvarez). En el primero de ellos, sobre una escuela de niños ciegos en Amsterdam, unos niños entrenan bajo el ánimo de su entrenador. La cámara lenta hace su entrada junto con una música de piano, convirtiendo la imagen documental en un símbolo del esfuerzo, valor y encono de estos niños discapacitados.

Extracto de *L'enfant aveugle*
(Johan van der Keuken, 1964)



En *79 primaveras*, sin embargo, se da la particularidad de que tanto el comienzo como el final del filme es en cámara rápida: primeros planos de flores abriendo sus capullos al sol –metáfora de la esperanza y de la utopía socialista- que hacen recordar los comentarios de Walter Benjamin en *Algo nuevo sobre las flores*:

63 A pesar de que en 1958, Chris Marker hace *Lettre de Sibérie*, una obra que le sirvió a André Bazin para hablar de la forma ensayo asociada con una nueva idea de montaje (horizontal), y de que con anterioridad, Hans Richter y Alexandre Astruc ya habían escrito sendos textos “fundacionales” del género (*El ensayo fílmico: una nueva forma de la película documental* y *Nacimiento de una nueva vanguardia: la “caméra-stylo”*, respectivamente), no es hasta los años sesenta cuando el ensayo audiovisual adquiere gran relevancia, sobre todo porque, como afirma Antonio Weinrichter, “debido a que (Marker) trabaja casi exclusivamente en el ámbito del cine de no ficción, y pese al pronto reconocimiento que recibe de Bazin, se ha solido adjudicar la paternidad del ensayo a los cineastas de ficción que han tendido puentes hacia la orilla del documental” (WEINRICHTER, 2007: 35). Algunos de estos destacados ensayos fílmicos son: *La rabbia* (1963, Pier Paolo Pasolini), *L’età del ferro* (1964, Roberto Rossellini) y *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1967, Jean Luc Godard).

“Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma más ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes.” (BENJAMIN, 2008[1]: 12)

A continuación, vemos la caída lenta y pausada –que no ralentizada– de dos bombas sobre una ciudad –evidente manifestación del más repudiado poder imperialista y occidental. Después, un primer plano ralentizado de Ho Chi Minh⁶⁴ nos introduce su figura histórica, sobre la que se desarrolla todo el filme. Pero lo que es de destacar es que todo el cortometraje está constantemente “salpicado” de material documental ralentizado: primeros planos de líderes comunistas celebrando la independencia de Vietnam, asesinatos de guerra, hombres, mujeres y niños llorando la muerte del líder vietnamita, etc.



Extracto de *79 primaveras*
(Santiago Álvarez, 1969)

Frente al “aparente antiformalismo del nuevo cine de los años sesenta” (PAÑI, 2000: 18), la década de los setenta se convierte “en una suerte de revancha industrial y decorativa” (PAÑI, 2000: 18). Pañi añade que, en la mayoría de los casos, el ralentí es el signo de un manierismo muy patente. Un ejemplo de este “manierismo” lo encontramos en el western *The wild bunch* (1969, Sam Peckinpah), y particularmente en el final de la película.

Catherine Russell analiza la representación de este final a través de la cámara lenta, que ella ve como una convención tanto para ensalzar dentro

⁶⁴ Ho Chi Minh fue presidente de la República Popular de Vietnam desde 1954 a 1969.

Extracto de *The wild bunch*
(Sam Peckinpah, 1969)



de lo narrativo la atrocidad de esta forma de muerte como para observar de qué forma la violencia puede ser construida como un “ballet”. Una cámara lenta que a pesar de diseccionar analíticamente la imagen en movimiento no consigue poner en peligro la ilusión de realidad al representar la muerte. Sin embargo, “la muerte en cámara lenta, especialmente cuando ocurre al final de la película, participa en un *código de exceso* (...) interrumpe el momentum narrativo por una verdadera danza macabra” (RUSSELL, 1995: 186). Verdaderamente, el montaje de Peckinpah es novedoso en cuanto a la inserción vertiginosa de planos –cortes de apenas poco más de un segundo-, incluso los que son a cámara lenta (nunca como secuencias completas). Sean Cubitt ve estas inserciones también como un ballet (a pesar de que no conoce el libro de Russell, o al menos no lo cita). Tomando como referencia la retransmisión televisiva del asesinato de Lee Harvey Oswald y sus posteriores repeticiones ralentizadas, convertidas “en una coreografía del poder de la tecnología para descubrir la elegancia dentro de la barbarie” (CUBITT, 2004: 209), Cubitt adivina en los planos en cámara lenta de Peckinpah una clara intencionalidad competitiva en Hollywood con la televisión, buscando espectáculos persuasivos a través de un cine que “abandona sus restricciones clásicas en favor de una televisualización de lo profílmico” (CUBITT, 2004: 210-211). La concepción del tiempo hollywoodiense se ha metamorfoseado en concordancia con el medio televisivo.

“Esta es la temporalidad que nos trae la cámara lenta de Peckinpah, un modo televisivo donde, como Richard Dienst argumenta, “el tiempo es la sustancia de la visualidad televisiva, el terreno de su ontología y la moneda de su economía” (CUBITT, 2004: 211).

Estando de acuerdo en que estos códigos de exceso y ballet macabros –que alcanzarán su máxima expresión con la paradigmática “violencia ralentizada” del cine oriental de mediados de los ochenta- son característicos del cine comercial hollywoodiense de los años setenta, no todo

el uso de la cámara lenta puede ser considerado manierista, a mi modo de entender, y tampoco todo el género del western merece ser calificado como tal. Baste como ejemplo la película *Bite the bullet* (1975) de Richard Brooks.



Extracto de *Bite the bullet*
(Richard Brooks, 1975)

Brooks emplea dos velocidades distintas dentro del mismo plano: una velocidad lenta para mostrar el agotamiento de uno de los jinetes y su caballo y la velocidad normal para enfatizar justamente lo contrario en su adversario. Podríamos constatar cierto efectismo ilustrativo en el planteamiento, sobre todo con una mirada actual, pero viendo las imágenes podemos apreciar cierta autonomía narrativa y formal respecto del todo que hacen de ellas un instrumento de disrupción pensante: ¿qué hacen estas imágenes aquí?. El procedimiento técnico empleado por Brooks sería el anticipo de lo que hoy se conoce como “speed rampage” y donde

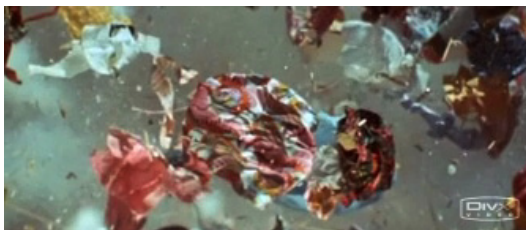
“el ralentí no es uniforme dentro del plano sino que se presenta bajo una forma de aceleración o desaceleración. Un procedimiento masivo en el cine de consumo y en la publicidad que prefiguró de un modo artesanal y sublime Richard Brooks en *Bite the bullet*”. (BRENEZ, 2010: 128)

Uno de las finales en cámara lenta más conocidos del cine de finales de los años sesenta es la explosión imaginada por la protagonista de la película *Zabriskie Point* (1970), de Michaelangelo Antonioni, la segunda de las tres producciones realizadas con Carlo Ponti para la MGM⁶⁵. Este final es la forma en que Antonioni ve “la belleza del capitalismo americano, como un arco iris de objetos destrozados perdidos en el espacio y en el tiempo.”⁶⁶

⁶⁵ Las otras dos son *Blow-up* (1966) y *The Passenger* (1975)

⁶⁶ VILLELLA, F. “Here Comes the Sun: New Ways of Seeing in Antonioni’s *Zabriskie Point*” en *Senses of cinema*: <http://www.sensesofcinema.com/2000/cteq/zabriskie/> (visto el 20.12.2012)

Extracto de *Zabriskie Point*
(M. Antonioni, 1970)



En una entrevista con François Maurin, publicada el 25 de Septiembre de 1960 en *L'Humanité dimanche*, Antonioni se refiere a la necesidad de superar las formas de la narración cinematográfica dominante, fórmulas que para él ya estaban agotadas y por las que manifestaba explícitamente su odio. En 1969, durante la preparación de *Zabriskie point*, vuelve a argumentar algo parecido en una entrevista con Giorgio Tinazzi para *Jeune Cinéma*, llegando a afirmar que una película debe estar “ligada a “contingencias particulares” (...) un cine que se presenta como un campo de posibilidades” (ANTONIONI, 2002: 18). Por lo tanto, Antonioni parte de una reflexión de los códigos, normas y formas del relato cinematográfico, y en *Zabriskie point* experimenta con ellos, como es el caso de la extrema ralentización del final y la particularidad de las imágenes mostradas (objetos cotidianos de consumo en suspensión), situándose en el mismo plano de reflexión de Ken Jacobs, pero con la diferencia de hacer “explotar” su posicionamiento desde el mismo corazón del capitalismo cultural que Hollywood impone.

Como ya se ha apuntado, la cámara lenta había sido utilizada ocasionalmente desde los años veinte, como una herramienta cinematográfica para representar los sueños, como en el filme *Zvenigora* (1928, Alexander Dovzhenko). Es otro cineasta ruso, Andrei Tarkovski quien, en *El espejo* (1975,) acude al ralenti para introducir el elemento onírico en las imágenes como reflejo de una experiencia personal. La influencia de los sueños es vital en todo el cine de Tarkovsky y a menudo recurre a ellos para construir sus guiones. Así ocurre en una de las escenas de *El espejo*:

“Tengo un sueño recurrente que es increíblemente regular. Es como si la memoria no me dejase olvidar las cosas más importantes. A veces me hace querer volver a visitar lugares desgarradores en los que no he estado desde hace veinte años. Sueño que paseo por Zavrazhe, paso por la arboleda de abedules, la destartalada y abandonada casa de baños,

la pequeña vieja iglesia (...) La casa donde yo nací y donde mi abuelo [...] me dejó en un mantel de algodón tirado en el salón hace cuarenta años. Y este sueño es tan nítido y convincente que es más real que la actualidad.”⁶⁷



Extracto de *El espejo*
(Andrei Tarkovski, 1975)

Por lo general, como afirma Ángel Sobreviela,

“Tarkovski no utilizaba el procedimiento de la cámara lenta para subrayar un acontecimiento, sino para teñir la extrañeza de una acción o un gesto. Con ello lograba situaciones cercanas a la alucinación o el ensueño, cuando no se tratara de ralentizaciones líricas en las que el propio filme meditara sobre sí mismo” (SOBREVIELA, 2003: 147).

Las imágenes oníricas de Tarkovski son formalizadas mediante un cambio en la textura visual. En esta estética onírica, que se ve enfatizada con la incorporación de la voz en off y el blanco y negro, la cámara lenta es una parte indispensable.

“La imperceptible cámara lenta de la secuencia, junto con la voz en off recitando el texto poético rescata la escena de la experiencia del día a día y la transfiere al reino del mito o de la parábola. Tanto la cámara lenta como la voz en off son mecanismos artísticos y artificiales que no pueden ser experimentados en la vida real. Se mantienen dentro de esa ca-

⁶⁷ Palabras de Tarkovsky en SKAKOV, N. *The cinema of Andrei Tarkovsky. Laberynth os space and time*. I.B.Tauris, New York, 2012, p-113-114.

pacidad general del arte de desplazar una visión del mundo impuesta por el sentido común.” (SKAKOV, 2012: 117).

Tarkovski advierte que el espectador de su época ya está acostumbrado tanto a la cámara lenta como a otro tipo de efectos que van asociados con el recuerdo o con lo onírico y que por lo tanto, “estas descripciones llenas de secretos a voces” (TARKOVSKI, 2006: 93) no son suficientes para conseguir un verdadero efecto fílmico de sueños y recuerdos. En Tarkovsky la cámara lenta es un elemento más del sentido temporal de la película. Él juega constantemente con el tiempo de tal forma que el espectador no logra “ubicarse” en una temporalidad determinada. Una especie de “realismo místico”, tal y como lo denomina D.G. Menard, creando “situaciones puramente ópticas y sonoras que provocan la avalancha de recuerdos, imágenes virtuales del tiempo, incluyendo sonidos-imágenes, que dominan a través de este tejido inseparable del tiempo.”⁶⁸

Extracto de *El espejo*
(Andrei Tarkovski, 1975)



Por último, me parece indispensable hacer una referencia a algunos filmes de cine experimental que, a pesar de indagar más sobre la velocidad de la imagen que sobre la temporalidad fílmica, apuntan directamente a una reflexión del propio medio cinematográfico. Películas realizadas por “artistas que han consagrado su obra a explorar el conjunto abierto de las velocidades posibles y su diversidad sensible” (BRENEZ, 2010: 129). Haré referencia a cuatro de las que considero más destacables: *Tom Tom the Piper’s Son* (1969) de Ken Jacobs, *Crossroads* (1976) de Bruce Conner,

68 MENARD, D.G. *A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of “Time-Pressure”, Part 2: A Textual-Analysis of Tarkovsky’s Mirror*, 2003 en http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/deleuzian_pressure2.html

Gradiva Sketch I (1978) de Raymonde Carrasco y *From the Pole to the Equator* (1987) de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi.

En 1969 Ken Jacobs firma *Tom Tom the Piper's Son* (1969). Esta película se desarrolla utilizando una vieja película del mismo título realizada en Hollywood en 1905 y cuya duración es sólo de diez minutos. Jacobs propone diferentes variaciones en las imágenes y en los movimientos de la película. A diferencia de la original, la película tiene una textura granulada, se utilizan ampliaciones con primeros planos de detalle del fondo, se altera el orden secuencial con repeticiones y retrocesos y lo que más nos interesa aquí, el tiempo de la original se ha ampliado gracias al ralentizado extremo de las imágenes.



Extracto de *Tom Tom the Piper's Son* (K. Jacobs, 1969)

Esta película experimental es para Ken Jacobs una penetración a lo sublime, al infinito. Como afirma Jerry Heilman,

“Jacobs está menos interesado en dar contenido a los hechos narrativos de la película, tal como es, que en reflexionar sobre el propio medio (...) demuestra la sorprendente cantidad de información que la cámara puede capturar y las limitaciones de esa capacidad.”⁶⁹

Ken Jacobs plantea una cuestión inherente al cine, que ya había sido tratada en otros medios: que no existe cine sin una reflexión de sí mismo, del propio lenguaje del cine. Y esto Jacobs lo plantea de una forma muy didáctica, pues al final de la película muestra el cortometraje original,

⁶⁹ <http://www.moviemartyr.com/1969/tomtomthepiperson.htm>

sin alteraciones, como una oportunidad para el espectador de poner en práctica aquello que ha “adquirido” durante los cien minutos anteriores, una especie de revelación. “Nuevos detalles y mini-relatos surgen de cada esquina del marco, dando lugar a la sensación inexplicable que se está viendo todo por primera vez.”⁷⁰

Crossroads (1976) de Bruce Conner fue hecha un año después de la caída de Saigón, acontecimiento que marcó el fin de la guerra de Vietnam. En el vídeo⁷¹ se muestra material de archivo del programa de prueba de armas nucleares que el ejército de los Estados Unidos llevó a cabo en el Bikini Atoll en el verano de 1946, más conocido como *Operación Crossroads*. Durante 36 minutos, se muestran las nubes explosivas en cámara lenta, acompañado de una banda sonora que alterna ruidos y explosiones con música compuesta Patrick Gleeson y Terry Riley. *Crossroads* es una meditación poética de la insondable destrucción de la era atómica así como los efectos de la guerra fría y la guerra de Vietnam en la psique americana.⁷²



Fotograma de *Crossroads* (1976), de Bruce Conner

⁷⁰ <http://www.moviemartyr.com/1969/tomtomthepersson.htm>

⁷¹ A pesar de haber visto la obra, no he encontrado ningún extracto de *Crossroads* para incluirlo aquí

⁷² Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, MOCA, http://www.moca.org/black_sun/artwork/bruce-conner-crossroads-1976/

Gradiva Sketch I (1978), de Raymonde Carrasco, es una película sobre el gesto humano, “donde se muestra que andar o correr es más el resultado de la relación del hombre con su mundo que una singularidad característica del individuo.”⁷³



Extracto de *Gradiva Sketch I*
(Raymonde Carrasco, 1978)⁷⁴

Y en último lugar, *From the Pole to the Equator* (1987) de Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Estos directores italianos recopilan material fílmico de lugares que habían sido considerados exóticos como el Ártico, la India, África, y otros como los Dolomitas y el Cáucaso, y los montan indiscriminadamente, con tintados de colores llamativos y otras alteraciones, en algunos casos ralentizando las imágenes y con ruidos sonoros electrónicos.⁷⁵ Cuando se presentó esta película en New York en el año 1988 Janet Maslin escribió en el New York Times que “lo lento, casi somnoliento de estas imágenes, una sombra algo más móvil que la fotografía fija, congela las imágenes en la memoria del espectador. Lo más pequeño, los gestos más comunes pasan a ser imborrables...” (MASLIN, 1988).

Estas tres películas experimentales “representan al cine narrativo normalizado lo que toda la historia de la poesía es a la novela realista del siglo XIX: un conjunto vital de ritmos, de respiros, de temporalidades y de formas seccionales sin las que el cine parecería pura monotonía.” (BRENEZ: 2010, 130)

⁷³ Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, MOCA, <http://sites.moca.org/blacksun/> (visto el 24.2.2013)

⁷⁴ El video completo se puede ver en: http://www.ubu.com/film/carasco_gradiva.html (visto el 24.2.2013)

⁷⁵ El video se puede ver online en: http://www.ubu.com/film/gianikian_pole.html (visto el 24.2.2013)

5. LA CÁMARA LENTA EN LA SALA DE MONTAJE: “VER SI HAY ALGO QUE VER”

A mediados de la década de los setenta del siglo pasado, la pareja Godard/Miéville realizaron la serie para la televisión *France/tour/détour/deux/enfants* (1977-1978), obra que se centra en la forma en la que las vidas de dos niños en edad escolar se estructuran en torno a la televisión y a su familia. A lo largo de los doce capítulos de los que consta la serie nos encontramos con lo que Philippe Dubois denomina los “ralentí-sacudidas”.

Extracto de *France/Tour/
Détour/Deux/Enfants* (mov. 1)
(Godard-Miéville, 1977-78))



La obra, según Dubois, es un trabajo sobre la velocidad que prolonga la voluntad analítica de anteriores proyectos⁷⁶. Una descomposición únicamente de orden videográfico que toca la imagen-movimiento ella misma. Es el “ralentí-video” (DUBOIS, 1990: 76-77).

“En France/tour (...) empleé las técnicas combinadas del vídeo y la televisión. Tenía un niño y una niña pequeños a mi disposición e hicimos cambios en la velocidad, semi-ralentizaciones, semi-acelerados (...) Cuando paras una de las 25 imágenes (...) te das cuenta de que el plano que has filmado depende de cómo lo paras, y de repente hay miles de posibilidades. Todas las posibles permutaciones entre estas 25 imágenes representan miles de posibilidades. Llegué a la

⁷⁶ El autor se refiere a las películas ensayo *Ici et Ailleurs* , *Numéro Deux* y *Comment ça va* (entre 1974 y 1976), donde el vídeo es utilizado como una herramienta de análisis del cine que hace surgir lo fotográfico que lo funda: el vídeo-escalpelo (DUBOIS: 1990, 76-77)

conclusión de que cuando cambias los ritmos y analizas los movimientos de una mujer, incluso movimientos tan simples como la compra de una barra de pan por ejemplo, te das cuenta de que hay muchos mundos dentro del movimiento de la mujer.” (GODARD, 1980: 461-2)

El “ralentí-video” proporciona el acceso a “mundos” por descubrir. “Mundos” que son posibilidades narrativas, es decir, posibilidades para el pensamiento. La técnica del video proporciona al espectador una función extra, pues parafraseando a Païni, más allá de registrar o duplicar, el magnetoscopio permite variar la velocidad de las imágenes-movimiento, una “forma minimal de interactividad” (PAÏNI, 2000: 20).



AMPEX Quadruplex VR-3000, el primer magnetoscopio portable (1967)

Michael Witt señala que para Godard, el video es una especie de tecnología intermedia entre la cronofotografía y el cinematógrafo, o lo que es lo mismo, entre la descomposición/recomposición (analítica) de Marey y el reconstituido movimiento en continuo de Lumière (WITT, 2001: 179). Witt compara el empleo de la cámara en estas obras con la que en su día hicie-

ra Vertov, al afirmar que ambos están convencidos “del misterioso poder del cine de hacer *visible lo invisible*.” (WITT, 2001: 178). Sin embargo, y a pesar de que esta reinención de la cronofotografía en la pareja Godard/Miéville (también de lo cinematográfico) a través del vídeo, “reclama la herencia científica del cine en la era de la televisión” (WITT, 2001, 180), no creo que la intención de Godard/Miéville con el “ralentí-vídeo” fuera dar a ver algo que estaba *oculto* –como ocurría con Vertov-. Su intención era proporcionar una vía para descubrir las posibilidades de ese *ver*, probablemente el descubrimiento de los “mundos dentro del movimiento” a los que se refería Godard, algo que se pondrá de manifiesto con más evidencia en su siguiente largometraje.

Doce años después de su última película, Godard firma, en 1980, *Sauve qui peut (la vie)*, película en la que el director francés da continuidad a su experiencia con el vídeo para la televisión. En esta película destaca, sobre manera, la presencia de distintos momentos en los que las imágenes son ralentizadas (y congeladas) en el tiempo de la percepción/recepción, de tal forma que el espectador es consciente de la manipulación del movimiento y del tiempo, ralentizaciones que sitúan al espectador en la sala de montaje, el lugar donde se produce un encuentro táctil con las imágenes registradas, y donde Godard nos aproxima, tosca pero intencionadamente, a un lugar de pensamiento de/para/con las imágenes, donde se pone en cuestión los valores espaciales y temporales de la propia imagen fílmica⁷⁷.

Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J.-L. Godard, 1980)



Ya desde el inicio, *Sauve qui peut (la vie)* fue una película pensada como

⁷⁷ Denominar ralentizaciones a estos momentos en *Sauve qui peut (la vie)* es una forma de caracterizar esta práctica manipuladora de la velocidad que Godard había iniciado en proyectos anteriores. Otros autores, como Thomas Albrecht, se refieren a ellas como “tomas detenidas” (“stop-action shots”) (ALBRECHT, 1991: 61-73), y otros como Gérard Courant las denominan “sacudidas” (“saccades”) (COURANT, 1980[1]) y (COURANT, 1980[2]).

un *France/Tour/Détour/...* en 35 mm, esto es, como un proyecto de vídeo. Leos Carax, quien compartió un día con Godard en el rodaje de esta película, señala que el director francés tenía claro desde el principio que sería una película hecha en sus tres cuartas partes en el montaje.

“Rodar los planos es simplemente hacer la elección de los colores que poner en la paleta (...) No se trata de salvar las *apariencias* o la *imagen* sino salvar las imágenes de su encaadenamiento, de sus cadenas, del 24 fotogramas por segundo, de su maldito desplazamiento rápido.” (CARAX, 1979: 36)



Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J-L. Godard, 1980)

Si en *France/Tour/Détour/...* había descubierto las nuevas herramientas de trabajo que proporcionaba el vídeo –y que eran puestas “al servicio de descubrimientos poético-científicos” (CARAX, 1979:36)-, ahora

“su problema es reencontrar en el cine el equivalente de estas herramientas –la *ralentización a voluntad*, sobre todo-, para que durante el montaje, *Sauve qui peu (la vie)* pueda estar sobreimpresionada, fundida y encadenada, ralentizada... *a mano y a vista del ojo*.” (CARAX, 1979: 37).

De las palabras de Carax se deduce que Godard tenía claro que esta manipulación de la imagen debía ser “palpable”, es decir, tanto una constatación manifiesta de la mano que manipula como una evidencia para el ojo que lo percibe. Pero no debemos pensar que Godard, como afirma Roberto Chiesi, únicamente “adopta el ralenti para seguir los movimientos de los cuerpos y todo su registro de poses y expresiones [revelando] la variedad pictórica y plástica de los movimientos ocultos en sus recorridos” (CHIESI, 2004: 66-67). Los momentos de variación de la velocidad en

Sauve qui peut (la vie) serían, más bien, en palabras de Philippe Dubois, “experiencias táctiles con la materia tiempo de las imágenes y la materia movimiento de los cuerpos de los actores embargados en sus gestualidades”. (DUBOIS, 1990: 76-77). Ambos elementos están interconectados. En estos movimientos ralentizados/detenidos es desde donde Godard establece, de un golpe, el instante de ruptura narrativa y el de expansión perceptiva, es decir, el momento en el que el filme manifiesta su poder frente a las estructuras narrativo-temporales y se abre al espectador. Es una manera un tanto brusca de decirnos: “ciegos, poned las gafas, os voy a dar tiempo para contemplar estas imágenes, disfrutad del movimiento, de los colores, de los desenfoques, de la vida detenida bruscamente, intentando contener la respiración, porque ¡vale la pena!” (COURANT, 1980[1]).

Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J-L. Godard, 1980)



Pero, ¿qué es lo que aporta el vídeo al trabajo cinematográfico de Godard?

“El vídeo es para Godard el medio de encontrar y de experimentar los poderes de la escritura por los cuales puede pensar en imágenes (y no en lenguaje). Y de estas reflexiones visuales, construidas en el laboratorio-vídeo, donde el trabajo se realiza a la velocidad de la mirada y del pensamiento, Godard abre sus películas a tantas formas de tratamiento de la imagen...” (DUBOIS, 1990: 76-77)

Sauve qui peut (la vie) es un claro ejemplo de cine montado pensando en vídeo. La generalización en el uso del magnetoscopio de vídeo a finales de los setenta y principios de los ochenta es un acontecimiento que influye decisivamente en la visualización del filme. El espectador, al igual que el montador de video, ya puede intervenir sobre el desarrollo temporal del

filme, variando, por ejemplo, la velocidad del mismo. En *Sauve qui peut (la vie)* se pone de manifiesto lo que Dubois denomina el “efecto magnetoscopio”. Y a través de él surge la idea de una mirada distinta, una forma de ver que posibilita el pensamiento con las imágenes, probablemente la última posibilidad de la imagen cinematográfica.



Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J-L. Godard, 1980)

En el guión-vídeo que acompaña a *Sauve qui peut (la vie)*, Godard se refiere casi al comienzo del mismo al ralentí:

“Lo que yo querría mostrar es una manera de ver, por ejemplo, las sobreimpresiones, los fundidos encadenados. Y después, ralentizar, ralentizar para, sea en una sobreimpresión, sea en un plano normal, ver, ver si hay algo que ver de lo que después podría decirse que puede modificar la línea, la línea del relato. La línea del relato parte de lo que se ha visto, de lo que se ha producido, que lo que se difunde viene de lo que se ha producido.”⁷⁸



Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J-L. Godard, 1980)

⁷⁸ Traducción de Natalia Ruiz para los subtítulos de *Scénario de Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film* (1979), en el DVD 2 del cofre JEAN-LUC GODARD “FICCIONES”, de INTERMIDIO, 2011.

Ver si hay algo que ver. Ya no se trata (sólo) de la idea vertoviana del “ver lo no visto”, idea que justificaba la ralentización del movimiento como una necesidad de acceder a lo oculto. Godard incluye la posibilidad de que no haya nada que ver, y por lo tanto que la línea del relato no se vea modificada. Godard es más específico en un capítulo del guión-video titulado, *lentement*:

Ralentizar, pues, para ver. Ver, no ver forzosamente esto o aquello, sino empezar por ver si hay alguna cosa que ver (...) En el deporte, nos gusta que en ciertos momentos haya ralentizaciones. Eso es porque permiten ver el trabajo y la emoción en el trabajo. Da tiempo a ver. Y entonces, quizá, en una escena haya cosas que ver y ver que no es el diálogo el que debe hacer ese movimiento, pero que debe haber un movimiento y que el diálogo es en parte otra cosa. Que eso no se encadena, que el encadenamiento del diálogo al gesto en ese rostro, en la lentitud de ese rostro, en suma, es el silencio de la velocidad. Se puede ver cómo, se puede encontrar un cambio de dirección, un cambio de dirección de la historia y cómo dirigir la historia.⁷⁹

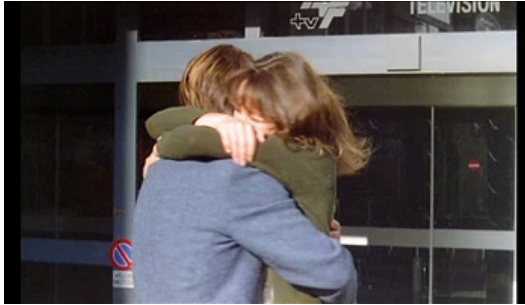
Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J.-L. Godard, 1980)



Dar tiempo a ver para ver si hay algo que ver y cómo ello afecta al relato.

Un buen ejemplo de esta idea godardiana de “dar tiempo”, lo encontramos en el ritmo que marcan los ojos de la protagonista, Isabelle Hupert. “Si hay algo que ver” no es más que la posibilidad que Godard confiere al es-

⁷⁹ Traducción de Natalia Ruiz para los subtítulos de *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*. *Quelques remarques sur la réalisation et la production du film* (1979), en el DVD 2 del cofre JEAN-LUC GODARD “FICCIONES”, de INTERMEDIO, 2011.



que lo libera de la presión por
Extracto de *Sauve qui peut*
(*la vie*) (J-L. Godard, 1980)

visualizar algo concreto que ver. Liberando el relato cinematográfico, Godard anula la especificidad temporal del cine. El hombre que ralentizado se vuelve hacia los ojos de Isabelle Huppert es la metáfora perfecta de un espectador que demanda tiempo para ver y que sabe que hay algo que le está devolviendo la mirada.



Extracto de *Sauve qui peut*
(*la vie*) (J-L. Godard, 1980)

De hecho, cualquier encuentro entre dos o más personajes es una excusa perfecta para enfatizar esta ruptura.



Extracto de *Sauve qui peut*
(*la vie*) (J-L. Godard, 1980)

“Esta descomposición de la imagen, donde el tiempo se detiene en sacudidas, donde el espectador tiene tiempo para desplazarse por las imágenes, ¿no es un desafío lanzado a los espectadores con prisa? Es como si Godard pensara: *A fin de barrer los cementerios de película, que son el 99% de las películas, ¿no es la única solución tomar su tiempo y reflexionar para construir el futuro del cine?*” (COURANT, 1980[2])

Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J-L. Godard, 1980)



De lo que no hay duda es que para Godard esta descomposición de la imagen tiene un objetivo: “escoger la velocidad adecuada para cada secuencia” (STERRIT, 1998: 95). En una entrevista con Jonathan Cott⁸⁰, Godard reconoce una nostalgia por las diferencias rítmicas que había en el cine mudo, diferencias que venían determinadas por el actor y no por la cámara. “Hoy, hemos perdido eso y estamos siempre en el mismo ritmo” (STERRIT, 1998: 95-96). Godard critica que la cámara lenta se haya convertido en un cliché, y pone como ejemplo de ello, las escenas de muerte de las películas de Sam Peckinpah o *Rocky II* (Sylvester Stallone, 1979).

No podemos negar que con *Sauve qui peut (la vie)* estamos ante un “ensayo de investigación visual”, tal y como lo denomina Anette Insdorf. Un ensayo que se hace más patente en el momento en el que las ralentizaciones llegan al punto en que la imagen es congelada, donde Insdorf adivina un intento por *suspender* la vida para poder analizarla mejor. Estaríamos así, no sólo ante un nuevo intento de descomposición del movimiento con

⁸⁰ Jonathan Cott le pregunta por el frecuente uso de la cámara lenta en *Every man for himself*, uno de los títulos que se le dio a la película en su versión inglesa, si bien el título verdadero, según reconoce el propio Godard, es *Slow-motion*. La entrevista completa puede verse en (COTT, 1998: 91-99).

reminiscencias a lo Étienne Marey, (STERRIT, 1998: 88-89),⁸¹ sino ante una búsqueda por el ritmo adecuado en cada escena, algo que Godard quiere rescatar del cine temprano, y así, en ese tiempo modificado (ese tiempo suspendido), ver cómo el análisis de la vida a través del cine nos devuelve algo, si es que, realmente hay algo que deba verse.



Extracto de *Sauve qui peut (la vie)* (J-L. Godard, 1980)

⁸¹ Esta equivalencia es también observada por James Roy Macbean: "Modificando las velocidades repentinamente, ralentizando las imágenes, incluso utilizando la técnica de congelar la imagen, se lleva así la imagen al tipo de escrutinio científico que Muybridge y Marey hicieron en la infancia del cine..." (MACBEAN, 1986: 7-12)

6. FORMAS AUDIOVISUALES DE RESISTENCIA CONTRA LAS NUEVAS ESTÉTICAS DE POSPRODUCCIÓN

Desde mediados de los años ochenta del siglo XX, el cine de numerosos países asiáticos (Corea del Sur, China, Taiwan, Japón, etc.) invadió Europa. Un cine frecuentemente marcado por la acción violenta, tal y como señala Dominique Païni, fruto de una herencia de las artes tradicionales, las artes marciales, la danza y los cuentos de leyenda. A partir de entonces, la utilización de la cámara lenta en el cine comercial es vista como un elemento disruptivo que fascina tanto como perturba, ya que por una parte monumentaliza temporalmente las imágenes cinematográficas y por otra desfigura, altera la semejanza, un principio fundamental del cine industrial que aspira a una claridad narrativa absoluta (PAÏNI, 2000, 21). Sin embargo, Nicole Brenez apunta que el cine de los años noventa fue brillante porque directores como Wong Kar-Wai, John Woo, Tsui Hark, Jim Jarmusch, Abel Ferrara, Patricia Mazuy, entre otros, restituyeron al cine, cien años más tarde, la paleta de las velocidades para la cual había nacido (BRENEZ, 2000: 95). Al ver estas películas se tiene la sensación de que el uso de la cámara lenta ha vuelto a la intermitencia de la era Peckinpah, que el cine comercial se ha anquilosado en la idea en un espectador prototípico ajeno a las circunstancias sociales y culturales, a la democratización tecnológica y a los cambios en los regímenes de visualidad. Digo esto, en primer lugar, porque desde mi punto de vista tanto el cine comercial como el independiente nunca han dejado de hacer uso de la cámara lenta y por lo tanto las películas de la última década del siglo XX no “restituyen” nada al cine. Y en segundo lugar, porque en la década de los noventa se extiende y populariza el uso de la cámara lenta en el mundo del videoclip⁸², lo que significa que el espectador de cine, que desde la irrupción de la televisión en su vida doméstica ya no veía la cámara lenta como algo “exclusivo”, tiene asumido que la imagen ralentizada es un elemento que puede formar parte de cualquier tipo de producción audiovisual, produzca donde se produzca. Para comprender esto se estudiará la película *Matrix* (1999) y su relación con las nuevas estéticas de posproducción –consecuencia del ultradesarrollo tecnológico de los medios audiovisuales–, asociadas fundamentalmente al fulgurante progreso del videoclip en la última década del siglo XX.

82 A pesar de que en los noventa el videoclip es un formato consolidado dentro de la industria musical, la aparición de “directores de culto”, como Michel Gondry, Jonathan Glazer o Chris Cunningham, lo llevan a su cénit creativo formal. La popularización a la que me refiero reside en el hecho de que el videoclip es un formato destinado a ser emitido por canales de televisión y al acceder a un potencial número de espectadores superior al cine, las técnicas empleadas para su confección son rápidamente conocidas, como es el caso de la ralentización extrema, que se analiza en este capítulo.

a. *Matrix*: entre la estética videoclip y el cine de atracciones

Arild Fetveit (2011: 159) apunta que una de las consecuencias de la explosión tecnológica que está asociada con la producción cultural de los noventa, y con el audiovisual en particular (especialmente reveladora en el vídeo musical), es la aparición de una “temporalidad mutable” producto de una “nueva estética de la postproducción”. Fetveit hace referencia a la estética del “sampleo”⁸³, o de la remezcla, donde el componente artesanal de las tradicionales prácticas del collage, el montaje o la apropiación, se ha ultratecnificado. En lo que se refiere al aspecto cinemático de las imágenes, señala:

“El mecanismo cinemático de reproducción automática, que garantiza una correspondencia temporal entre los movimientos profílmicos y los movimientos que finalmente vemos en la pantalla, cimenta lo que podríamos llamar el “discurso audiovisual ordinario”. En estos videos musicales [como el *Street spirit* (1996) de Radiohead, dirigido por Jonathan Glazer] esta correspondencia queda postergada por una temporalidad performativa hecha en postproducción, produciendo la temporalidad mutable...” (FETVEIT, 2011: 161).



Extracto de *Street spirit*, de Radiohead (J. Glazer, 1996)

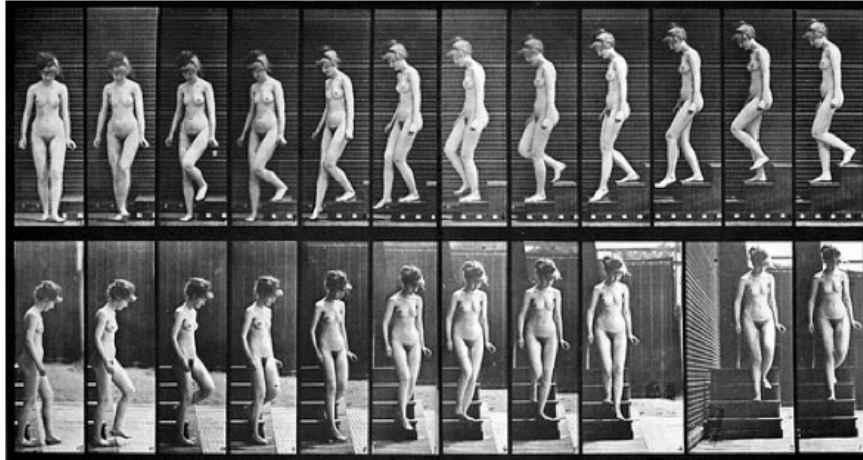
Para Fetveit la temporalidad mutable de este videoclip está basada tanto en la ralentización y aceleración de las imágenes como en la hibridación

⁸³ En música, el *sampleo*, *sampleado* o *sampling*, hace referencia al acto de tomar una “muestra” de un sonido o vídeo grabados previamente para reutilizarlos posteriormente en nuevas producciones musicales. En vídeo, hablaríamos de sampleo en los mismos términos.

de temporalidades dentro del mismo fotograma (FETVEIT, 2011: 166). Ambos argumentos son, desde mi punto de vista, cuestionables. En primer lugar, ralentizar, acelerar y congelar fotogramas son mecanismos comunes de “manipulación de la imagen” desde los inicios de la imagen-movimiento. Por lo tanto, lo que denomina temporalidad mutable sería de por sí una característica inherente del tiempo fílmico, pues éste es, de hecho, mutable. En segundo lugar, lo que Fetveit designa como hibridación de temporalidades, es decir, la convivencia de diferentes velocidades de movimiento dentro del mismo fotograma, no es algo característico de una nueva estética de posproducción en un fin de siglo caracterizado por la expansión tecnológica, pues es algo que algunos directores de cine ya habían utilizado décadas atrás, como el caso aquí estudiado de Richard Brooks en *Bite the Bullet* (1975). Más al contrario, la cámara lenta, tal como es usada en este videoclip (y otros) es la constatación de una estética de consenso en el mundo audiovisual subyugada al desarrollo tecnológico que construye lo que podríamos denominar el “discurso audiovisual ordinario”, es decir, aquel que se aleja de cualquier pretensión de un espectador activo, pensante, imaginativo. Sin embargo, estoy de acuerdo en que se ha consolidado una nueva estética de la posproducción favorecida por un desarrollo tecnológico acelerado, si bien no creo que se pueda hablar de que una consecuencia de esta estética sea la aparición de temporalidades mutables, pues como ya he dicho, es algo consustancial al cine.

Traslademos la tesis de Fetveit al cine, en concreto a la aclamada película *Matrix* (1999), de los hermanos Wachowski. Probablemente estemos ante el paradigma cinematográfico de esta nueva estética de la posproducción (con el riesgo que conlleva escribir esto trece años después de su estreno). *Matrix* es la primera película en la que pudimos ver el efecto especial conocido como “bullet time”⁸⁴. En líneas generales, el “bullet time” es un efecto visual que gracias a un gran número de cámaras colocadas en torno a una escena permite desplazarse alrededor de ella mientras que los hechos que ocurren se han ralentizado o congelado. Este efecto, que ha sido posible gracias al desarrollo tecnológico de finales del XX, ya existía en la mente de aquellos que investigaban fotográficamente el movimiento del cuerpo humano un siglo antes. Eadweard Muybridge, por ejemplo, fue capaz de capturar el movimiento del cuerpo de una mujer bajando unas escaleras, utilizando dos cámaras ubicadas en un ángulo de 90°, aunque con el hándicap de no disponer de una tecnología que le permitiera sincronizar el disparo de ambas.

84 “Bullet time” es una marca registrada por Warner Bros. (distribuidor de *Matrix*) y desarrollado por John Gaeta.



Mujer bajando escaleras (Eadweard Muybridge, finales de los 1870)

Por su parte, Etienne Jules Marey, en su *Station Physiologique*⁸⁵, desarrolló un dispositivo consistente en una serie de cámaras ubicadas en todo el cuerpo con el objetivo de poder descomponer los trayectos de su movimiento.⁸⁶ Estos antecedentes precinematográficos del “bullet-time” son los que han llevado a Nicole Brenez a denominar a este efecto en *Matrix* como “dispositivo (aparato único...)”⁸⁷ (BRENEZ: 2010: 129) que nos de-

⁸⁵ Es posible consultar un catálogo sobre todo lo publicado por Marey por sus trabajos en la *Station Physiologique* en <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=extcd003&do=chapitre> (visto el 11.12.2012). Marey, Etienne-Jules. - Marey / 1882-86 / Station / physiologique / Méthodes / Installations et instruments Paris, 1886 (circa).

⁸⁶ Menciona aquí una interesante variación del “bullet time”: la fotogrametría, cuyos antecedentes los encontramos en las investigaciones del cartógrafo francés Aimé Laussedat, quien tras explorar las técnicas de mapeo fotográfico durante veinte años, fue capaz de generar un mapa topográfico tridimensional a partir de imágenes planas, abriendo el camino a lo que se conocería, posteriormente, como fotogrametría (FETVEIT: 2011, 183). La fotogrametría es una técnica que permite determinar las propiedades geométricas de los objetos a partir de imágenes fotográficas.

El primer videoclip en usar el efecto “bullet time” fue *Midnight mover* (1985) de Accept (<http://www.youtube.com/watch?v=9el2lg2olpE>) si bien no sería hasta los noventa cuando la tecnología permitió resultados de calidad, como en *Let your soul be your pilot* (1996) de Sting, (http://www.youtube.com/watch?v=WGdV_ni-LcVik) entre otros. La técnica fotogramétrica se emplearía con maestría en el videoclip *Like a rolling stone* (1996) de The Rolling Stones (<http://www.youtube.com/watch?v=ziRR5h3b4YU>), dirigido por Michel Gondry. El desarrollo de software informático específico y el avance tecnológico en el campo audiovisual al final del siglo XX permitió dar el impulso definitivo para la consolidación de estos revolucionarios efectos visuales.

⁸⁷ Traducción de “le dispositif (appareil unique...)”. Brenez emplea aquí dos conceptos que pueden inducir a error en su traducción del francés al castellano. Un dispositivo (de visibilidad), según Jacques Rancière, sería aquel juego de relaciones que se establece entre lo visible, lo decible y lo pensable, y que dibuja una cierta distribución de las capacidades perceptivas del sujeto (ver entrevista a Jacques Rancière en <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado> visto el 21.2.2013). El dispositivo tendría así, relación directa con el sujeto que percibe, recordando aquello de Giorgio Agamben de que “los

vuelve a un estado primitivo del cine, en donde la ficción de la pantalla se correspondía con un sueño de irrealidad. El *bullet time* caracteriza esa realidad virtual llamada *Matrix*, donde el tiempo no se concibe sincrónicamente, es decir, donde “el tiempo se acelera o se ralentiza para reflejar la pseudo-realidad en la que viven (...) [porque] cuando vemos a Trinity suspendida en el aire tenemos la sensación de que el tiempo se detiene para ella.” (FALLER: 2004, 17).

Extracto de *Matrix*
(hermanos Wachowski, 1999)
(efecto “bullet time”)



Faller añade que la suspensión de Trinity es una forma diferente de representar el infinito. “Habitualmente pensamos el infinito en términos de cantidad ilimitada en lugar de calidad. El *bullet time* representa el infinito en el ahora. Trinity está tan en contacto con cada momento que cada momento puede durar para siempre.” (FALLER: 2004, 17). Tanto Faller como Fetveit se refieren en sus apreciaciones a la experimentación del tiempo desde el personaje de la propia historia, es decir, se refieren al tiempo de la narración. Pero, ¿puede el “bullet-time” afectar en el tiempo de la experimentación subjetiva, es decir, en el tiempo del espectador? En este punto mantengo una duda razonable hacia la temporalidad mutable de Fetveit o la experimentación de la infinitud de Faller. Duda razonable basada en la hipótesis de que este uso de la tecnología produciría “experiencias hechas”, es decir, experiencias que ya no pertenecen al espectador, pues “la industria fabrica máquinas, pero sobre todo fabrica supuestos: en particular, que nos veríamos obligados a pensar y movernos en el contexto de las últimas tecnologías” (BRENEZ: 2010: 130). Este aspecto tecnológico de la cámara lenta es analizado por Vivian Sobchack (2006). Tres años después de *Matrix* se presentó “Hero” (2002), del director chino

dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto.” (AGAMBEN, 2011) Por su parte, los aparatos (*appareils*), según el filósofo francés Jean-Louis Déotte, tienen una relación directa con la temporalidad propia que generan, y “hacen época” en tanto que transforman la percepción y la temporalidad en un determinado momento histórico. Déotte establece cinco aparatos que han marcado la época de la modernidad: la perspectiva en el S.XV, el museo en el S.XVIII o la fotografía en el SXIX, el cine a comienzos del s.XX y el psicoanálisis. (DÉOTTE, 2012).

Zhang Yimou, película que reinventa el cine de las artes marciales⁸⁸, entre otros motivos, por el modo de uso de la cámara lenta. Esta película es el material central de reflexión de Vivian Sobchack. Para Sobchack, la razón de ser de la mayoría de las películas populares que emplean el efecto de cámara lenta es

“emocionar, producir un shock, maravillar, asaltar o raptar a la audiencia, menos interesada en *desarrollar situaciones* que en la inmediata gratificación ofrecida por una serie de momentos, *instantes* en los cuales lo narrativo está subordinado: planos discretos y secuencias que sostienen la primacía de su autonomía y extienden el *momento* a través de una intensa kinesis, de una acción e imagería espectacular y exhibicionista, de la *trucabilidad* de los efectos especiales y de una sensual saturación de movimiento, color y sonido.” (SOBCHACK 2006: 339).

Sobchack se apoya en Tom Gunning⁸⁹, quien argumenta que nuestro profundo conocimiento de la tecnología de las imágenes (aunque sus procesos no sean entendidos) deshace cualquier creencia ingenua en la realidad de las imágenes, para afirmar que tanto antes como ahora, la cuestión realmente significativa no es tanto nuestra creencia en la *realidad* de la imagen de acción (“live-action image”) como nuestro asombro por el profundo “agarre real” que esa imagen tiene en nuestra conciencia. Esta es la razón que lleva a Sobchack a retomar la histórica expresión de “cine de atracciones”:

“el asombro generado por el histórico *cine de atracciones* ha resistido latentemente para reemerger con total fuerza hoy: un asombro no tanto por la aparente falta del cine de mediar entre el mundo y nosotros como por la “realidad de la imagen” que nos hace visible una “imagen de realidad” (SOBCHACK: 2006, 340).

Si para Gunning el movimiento desde imágenes inmóviles a móviles marcó la escena de “atracción” de los primeros espectadores del cine, para Sobchack, en el cine cinéticamente “high-tech” de hoy, esta escena se ha invertido: “lo que es particularmente asombroso y metafísicamente per-

88 Junto a la oscarizada *Tigre y dragón* (2000), del director chino Ang Lee.

89 GUNNING, Tom, “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator,” in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Fifth Edition, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1999)

turbador es el movimiento desde imágenes en movimiento a imágenes inmóviles” (SOBCHACK: 2006, 340). La diferencia entre ambos cines estaría en que el cine temprano no estaba históricamente obligado a usar la cámara lenta como una “figura tropológica específica”. Hoy en día, vivimos en un mundo marcado por un acelerado sentido de la velocidad (y sostenidos por una tecnología con la que estamos muy familiarizados), y estamos histórica y culturalmente tan habituados al movimiento rápido, que incluso parece que estemos totalmente distraídos por él. Así, argumenta Sobchack, no es de sorprender que la anticipación y lentificación del movimiento nos golpee tan fuerte y extraordinariamente hoy. Sobchack reconoce un uso banal de la cámara lenta en el cine actual. De hecho argumenta, al igual que Gunning, que la cámara lenta que ella proclama como una “atracción” ha sido ya reducida a una mero “efecto”, una “atracción” contenida y “domesticada” tanto por lo narrativo como por el hábito. Sin embargo,

“cuando el cine hiere profundamente [“cuts to the quick”] con sus hiperbolizadas imágenes en cámara lenta⁹⁰, (...) sus efectos banales se vuelven re-energizados como *atracciones* (...) Los primeros planos en extrema cámara lenta ya no tienen una mera función de pequeños detalles metonímicos que forman parte de una mayor acción comprensible, sino que informan metafóricamente, al superimponerse sobre el drama espacial y temporal de lo narrativo, de otra acción más elemental y expansiva.” (SOBCHACK: 2006, 345)

Este doble argumento de Sobchack me causa algunos problemas. En primer lugar, el término “cine de atracciones”, que fue acuñado por Tom Gunning y André Gaudreault⁹¹ en 1985 en contraposición al “cine de integración narrativa”, hace referencia a cómo el cine de los inicios lograba atraer la atención del espectador no por una línea narrativa determinada sino por una “forma particular de exhibición” (ELSAESSER, 2011). En este sentido, Thomas Elsaesser afirma que

“lo que a principios de siglo había sido la atracción del aparato técnico en sí, con su milagrosa capacidad de dar vida a las imágenes y fotografías de escenas callejeras, paisajes panorámicos o seres humanos en el contexto de su vida diaria,

90 Sobchack pone tres ejemplos, las imágenes que analiza a lo largo del artículo de *Hero* (2002), *Jungla de cristal III* (1995) y el *bullet time* de *Matrix* (1999).

91 Ver (GAUDREULT y GUNNING, 2006: 365-380)

hacia fin de siglo se transformó en la atracción de los mundos de fantasía y las imágenes digitales, que también hechizaban a las audiencias. Aunque entonces, tal como ahora, el ojo percibía cosas que la mente apenas podía comprender, el desplazamiento del realismo por una estética del asombro, parecía sugerir el retorno del *cine de atracciones*.” (ELSAESSER, 2011).

No podemos dejar de mencionar el peso eisensteniano de la palabra *atracción* y más concretamente lo que Eisenstein denominaba montaje de atracciones. Para el cineasta ruso el concepto de *atracción* (que precisa no tener nada en común con el truco), asociado al teatro, tiene que ver con todo aquel “elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen en sus sensaciones, todo elemento que puede ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emocionales en un orden adecuado dentro del conjunto” (EISENSTEIN, 2005: 172). El libre montaje de atracciones independientes tendría que ver, entonces, con la “construcción activa” de una producción que sustituiría el reflejo estático de un acontecimiento determinado (EISENSTEIN, 2005: 173).

Sobchack ve las hiperbolizadas imágenes en cámara lenta como “atracciones”, es decir, un cine que llama su atención por el efecto tecnológico que da a ver al ojo “algo nuevo”. Esto me lleva a mi segunda reflexión: si la cámara lenta de “Hero” es la nueva atracción que asombra [y, parafraseando a Elsaesser, “el Sésamo que abre nuevas pautas para la percepción” (ELSAESSER, 2011)], si esto es así, ¿cómo es posible que este asombro que, como dice Sobchack, se superimpone a lo narrativo, pueda “informar metafóricamente” de otra “acción más elemental y expansiva”? ¿No es paradójico pensar que dicha acción pudiera ser una micronarrativa autónoma en un filme donde lo narrativo estaría subyugado a las imágenes en cámara lenta? ¿O acaso dicha acción “elemental y expansiva” no es la manifestación misma del efecto pulsional de lo tecnológico, el componente subyugador de lo narrativo?

Pues bien, en este contexto de “nuevas estéticas de posproducción”, de estas “nuevas atracciones” en el cine de los noventa, se realizan algunos filmes en los que el uso de la cámara lenta no “restituye” nada al cine – retomando la expresión de Brénez utilizada al comienzo de este capítulo– sino que afianza el convencimiento de un cine todavía posible, donde la imagen cinematográfica no está subyugada a lo tecnológico, sino que se

sirve de ello para reafirmarse como lenguaje, constituyéndose así, en un medio indispensable para pensar el mundo que vivimos.

b. Un cine todavía posible

Michael Snow es uno de esos realizadores para los que, como afirma François Albera, “el tiempo en sus películas es siempre el tiempo de la cámara y la duración de la película es el único espacio de tiempo que se le propone al espectador” (ALBERA, 2000: 215). La cámara de Snow es la que impone su lentitud y su lógica. En el año 1967, Michael Snow había realizado *Wavelength*, filme en el que a través de un lentísimo zoom, la cámara cruzaba una habitación hasta detenerse en la fotografía de una ola. Esta ralentización del paso del tiempo (lentitud) instaaura, parafraseando a Albera, una *experiencia* del tiempo en lugar de una *representación* del tiempo, de tal forma que el espectador es el auténtico protagonista de la película y para el que “progresar hacia un objetivo” ya no es su fin. En 1990 el cineasta canadiense realiza “See you later/au revoir”, una simple escena de un hombre dejando su oficina y despidiéndose de su secretaria, una acción de 30 segundos que presentada en forma de extrema ralentización se extiende a 18 minutos.

“*See you later* es la dilatación-descomposición de algunos segundos en 18 minutos (...) El hombre que se levanta, se pone el abrigo y saluda a su secretaria antes de salir movilizándose, de manera imperceptible, cada átomo de su cuerpo y de los objetos que manipula; se hincha y crece como una masa; parece que se rompe y que echa a volar al mismo tiempo. El espectador añade a esta ultra-física de la percepción la conciencia de una separación cada vez más grande entre el movimiento representado en su tiempo *natural* y el movimiento que percibe, según una dialéctica que queda explícita en el propio título entre ver y retraso...” (ALBERA, 2000: 216)

La clave de este filme reside, precisamente, en esta separación entre el movimiento en el tiempo del filme y el movimiento en el tiempo de la percepción. Ver esta película puede llegar a exasperar, pues el ojo del espectador contemporáneo está “domesticado” para recibir imágenes en movimiento donde la separación entre el tiempo del filme y el tiempo de la percepción es mínimo. El mismo Michael Snow se refiere a este video y a

su relación con el espectador de la siguiente forma:

“Así se ve, bien claro, una imagen que sólo el cine puede creer. Cuando se es espectador en una sala de cine se puede medir hasta un cierto punto si las reacciones del público son positivas o negativas. El silencio, la intensa concentración que se presta, mis películas han suscitado reacciones de cólera y de violencia...como en un caso donde el público ha intentado romper la pantalla de proyección, o cuando unos espectadores furiosos han tomado la cabina de proyección para intentar alcanzar el proyector y parar la proyección...” (SNOW, 2002: 207-208).

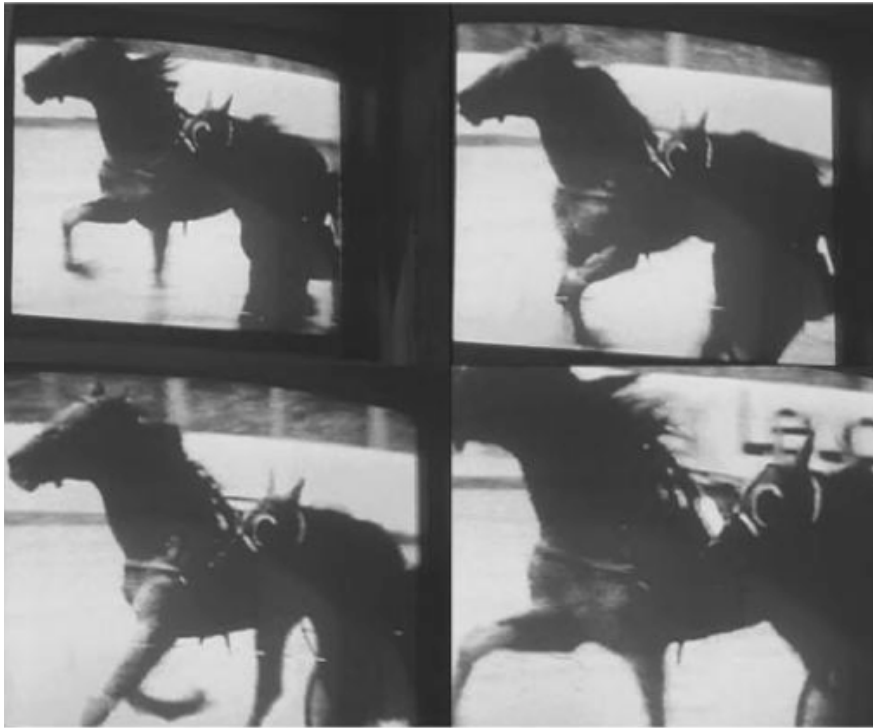


Extracto de *See you later/ au revoir* (Michael Snow, 1990)

Snow deja bien claro que estamos ante imágenes “que sólo el cine puede creer”, y eso es precisamente lo que hace “incómoda” la experiencia. Una “incomodidad” que se deriva de la experiencia subjetiva del tiempo, de esa dialéctica temporal que se establece entre el movimiento representado (percibido) y el movimiento natural (real). Se pone de manifiesto, entonces, que el cine es ese “aparato estético” (DÉOTTE, 2012) en el que tienen cabida “creencias propias” (y no sólo creencias de realidad para un espectador domesticado). Y así es como ocurre, también, en el cine de Micheal Haneke. En 1984, el director austriaco⁹², firma la TV movie *¿Quién fue Edgar Allan?*, en la que se puede ver, durante unos pocos segundos, unas imágenes ralentizadas en blanco y negro de una carrera de caballos en un monitor de vídeo, “una pícara referencia a los estudios sobre el tiempo y el movimiento del fisiologista francés Etienne Jules Marey

⁹² A pesar de haber nacido en Munich, Haneke ha pasado su vida en Austria, por lo que dice sentirse austriaco.

y del fotógrafo americano Eadweard Muybridge” (BLANKENSHIP, 2010: 289). De esta forma, parafraseando a Blankenship, Haneke constata la “clave” característica del ilusionismo cinematográfico, es decir, el truco que es la imagen animada: los caballos no galopan, se mueven fragmentados en cámara lenta, deconstruyendo y desantropomorfizando la imagen.



Imágenes en cámara lenta de la carrera de caballos en
¿Quién fue Edgar Allan? (Michael Haneke, 1984)

Esta es una característica importante en el cine de Haneke, empeñado en identificar y mostrar al espectador aquellos aspectos que caracterizan la “ilusión cinematográfica” y que desde la aparición de la televisión vienen en asociarse con la realidad misma. En lo que a la imagen ralentizada se refiere, Haneke lo hace patente en su película *Benny’s video*, (1992):



Extracto de *Benny's video*
(Michael Haneke, 1992)

En el libro *Funny frames*, Oliver C. Speck hace uso del término “metalepsis narrativa”, de Gérard Genette⁹³, para referirse a estas imágenes. La “metalepsis narrativa” sería “una transgresión medida en la que la voz del autor llama la atención sobre sí mismo y sobre sus poderes, afirmando estar presente mientras se desarrollan los acontecimientos narrados, por ejemplo, anunciando un desplazamiento de un lugar a otro.” (SPECK, 2010: 33). De esta forma, el comienzo de *Benny's video*, el filme donde, según Speck, Haneke hace uso de este tipo de metalepsis por primera vez, pone “en alerta al espectador de que el vídeo está siendo manipulado y por lo tanto, visto por una persona desconocida.” (SPECK: 2010, 34). Para Speck, Haneke no pretende remarcar la diferencia entre lo intradiegético y lo extradiegético, sino entre el discurso narrativo y la historia que se narra, es decir, entre el mundo de la narración y el mundo narrado de la historia. Viendo estas imágenes, constatamos que se trata de un material grabado de un hecho pasado que alguien más está viendo. La manipulación del vídeo, la cámara lenta, introduce una “división estética”, utilizando la expresión de Speck, ya que

“convierte la muerte del animal en un espectáculo fascinante, donde el instante de la muerte es ahora acompañado por lo que suena como un trueno rodante, llamando la atención hacia la imagen como imagen, es decir, revelando la auténtica matanza como un objeto para la contemplación del espectador.” (SPECK, 2010: 121)

93 Recogido en su más importante obra, GENETTE, G, *Narrative discourse. An essay in method*. New York, Cornell paperbacks, 1983.

Esta operación conjunta de parado, rebobinado y ralentizado de las imágenes de la matanza del cerdo, esta “distorsión” de las imágenes mientras son vistas por nuestros ojos es, por una parte, la reafirmación del cine como ilusión y, por otra, la constatación del cine como imagen-tiempo. El uso de la cámara lenta en combinación con la imagen congelada, el reverso y la ampliación es utilizado por el cineasta catalán José Luis Guerín en *Tren de sombras* (1997). A través de unos negativos encontrados, Guerín nos introduce en la sala de montaje de cine y nos muestra la fisicidad del celuloide, el poder manipulador del montaje, el “embuste” que es el cine (empleando una expresión de Comolli⁹⁴), y propone un ingenuo juego de relaciones entre los personajes, un juego que sólo es posible aplicando esas pequeñas diabluras sobre el negativo. Porque Guerín no tiene ningún interés en la cámara lenta como efecto. Si la utiliza en *Tren de sombras* es para poder ver los vínculos que se establecen con otras lecturas de la imagen: una especie de mirada analítica de la memoria. Lo que le interesa es cómo la combinación del ralentizado, la imagen congelada y la ampliación son un guiño para el espectador, para que este se involucre en la confección de un relato y quizás que no se quede ahí. “La cámara lenta puede servir para *ver otra cosa, revelar algo* que no se podría ver de otro modo. Es decir como herramienta utilitaria y nunca como fin ornamental.”⁹⁵

Extracto de *Tren de sombras*
(José Luis Guerín, 1997)



Este empleo de la cámara lenta como herramienta que *revela* otras cosas, que posibilita otras lecturas, aparece en un momento muy concreto de la

94 “El *relevo* del negativo se presenta al mismo tiempo como embuste” (COMOLLI, 2010: 56).

95 Estas reflexiones han sido extraídas a partir de una conversación personal (no grabada) que mantuve con José Luis Guerín en septiembre de 2012. La cursiva se refiere a sus propias palabras extraídas de un intercambio de e-mails.

película *Level 5* (1997) de Chris Marker, esa especie de falso documental o semidocumental (por emplear la expresión jocosa que el propio director utilizó en el dossier de prensa de la película) sobre la batalla de Okinawa, una de las más sangrientas de la Segunda Guerra Mundial. En un momento determinado de la película, la protagonista se refiere a unas imágenes filmadas por soldados norteamericanos en las que se ven a varias mujeres japonesas suicidándose por temor a caer en manos de las tropas estadounidenses. De repente, una de las mujeres mira a la cámara durante una fracción de segundo para después arrojararse al abismo. Marker ralentiza el momento en el que la mujer mira a la cámara y, en ese preciso instante, congela la imagen:



Extracto de *Level 5*
(Chris Marker, 1997)

“A través de la ampliación, la ralentización, la repetición y la congelación de la imagen, *Level 5* dirige progresivamente la atención del espectador hacia la mirada que la mujer dirige a una cámara en cuyo objetivo ya está su muerte. Ello pone de manifiesto que incluso aunque el individuo devuelva la mirada a la cámara, no por ello deja de ser objeto de representación. Esta mirada representa una especie de agenda social a través de la cual somos seleccionados o rechazados para participar en el espectáculo.” (BLÜMLINGER, 2000: 49-50)



Fotograma de *Level 5*, de Chris Marker

“...esa imagen detenida, arrancada a la espiral de la historia, [que] ya no sólo produce conocimiento, ni tan siquiera dolor: produce horror (...) ya no se trata de cómo arrancar imágenes a la espiral imparable de la historia, sino también de cómo esas imágenes pueden resultar falsas, ya porque lo sean por sí mismas, o ya porque se mitifiquen y se conviertan en otra cosa” (LOSILLA, 2006(3): 144)

Este uso de la cámara lenta en *Level 5*, enfocado hacia una relectura de las imágenes (forma ensayo), “revela” una narrativa que desmantela, o al menos cuestiona, el discurso de la Historia. La imagen ralentizada se

manifiesta claramente como una imagen “manipulada” que se somete al discurso del artista. De forma general, podemos decir que el valor de la postproducción de las imágenes en este filme (como en el de Guérin o Haneke) no tiene una finalidad “estética” en sí misma (no forma parte de ninguna nueva estética de postproducción en la que lo tecnológico es su razón de ser, es decir, no se corresponde con un nuevo “cine de atracciones”), sino que depende directamente del discurso, se somete a él. Al cuestionar el planteamiento de Vivian Sobchack en torno a los primeros planos en cámara lenta de *Hero* (“efectos banales” que son “atracciones” y que “informan metafóricamente, al superimponerse sobre el drama espacial y temporal de lo narrativo, de otra acción más elemental y expansiva”), me preguntaba si no era paródico pensar que dichas acciones pudieran ser una micronarrativa autónoma en un filme donde lo narrativo estaría subyugado a las imágenes en cámara lenta. Un cuestionamiento basado en la idea de que dichas acciones se manifestarían como el efecto pulsional de lo tecnológico, el auténtico componente subyugador de lo narrativo. Pues bien, en los filmes aquí señalados, el efecto pulsional del discurso se “superimpone” no sólo al aspecto tecnológico, sino a cualquier otro elemento formal del filme, y es desde aquí, desde donde estas obras deben ser vistas como verdaderas formas de resistencia, en un cine todavía posible.

c. Ralentizando *Psicosis* o la imposibilidad de ver demasiado

A partir de la década de los noventa, muchos artistas plásticos adivinaron en la cámara lenta un dispositivo estratégico de creación que posibilitaba la construcción de piezas audiovisuales en las que su razón de ser se configuraba, en su totalidad, en torno a la imagen ralentizada: tanto video-instalaciones –*It’s too late and the wind...* (Ugo Rondinone, 1999), *Distracted eye* (Rosemarie Trockel, 1999), *Las pasiones* (Bill Viola), etc., como vídeos monocanal –*Pietá* (Sam Taylor-Wood, 2001), *Middlemen* (Aernout Mik, 2001), *Lingchi-Echoes of a historical photograph* (Chen Chieh Yeh, 2002), *Fire* (Anika Larsson, 2005), por citar algunos-. Uno de estos ejemplos es la videoinstalación monocanal *24 hour Psycho* (1993), del artista escocés Douglas Gordon, ganador del premio Turner en 1996. La obra consiste en la ralentización en un tiempo de veinticuatro horas de la película *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), de tal forma que los 117 minutos originales del filme son proyectados, sin sonido, a una velocidad de 2

fotogramas por segundo (en lugar de los habituales 24 fps).

Hay en esta obra una “física” temporal evidente. Como afirmaba Pascal Convert al referirse a su vídeo *Direct Indirect 1*, “el ralentí da a ver el tiempo de las imágenes de manera casi física, dilatándolo: una anamorfosis del tiempo, un efecto de lupa sobre lo viviente” (FERNÁNDEZ POLANCO, 1997). Sin embargo, Gordon no pretende que el espectador asista impertérito a una proyección tan dilatada de una película muy conocida popularmente. En *Punto Omega*⁹⁶, novela del escritor norteamericano Don Delillo (2010), el narrador describe la experiencia de un espectador ante la obra de Gordon. Y se pregunta, “¿cuánto tendría que permanecer aquí, cuántas semanas o cuántos meses, hasta que el esquema temporal del filme absorbiera el suyo?” (DELILLO, 2010: 13). Y más adelante: “¿Saldría a la calle habiendo olvidado quién era y dónde vivía, tras veinticuatro horas consecutivas?” (DELILLO, 2010: 21). Mi hipótesis es que esta experiencia física que es “dar a ver el tiempo de las imágenes” (mediante la cámara lenta) poco tiene que ver con el aspecto tecnológico de la obra en sí. Gordon hace una disección forense de *Psicosis*, separa todos los pedazos (fotogramas) y los dispone separadamente “para hacer algún tipo de verdad”⁹⁷. Pero al hacerlo, lo que resulta interesante es como lo que se inicia como un juego científico –tecnológico– se termina convirtiendo en “un laberinto de múltiples y conflictivos significados”⁹⁸. Por este motivo, planteo una duda razonable en torno a lo que afirma Joanna Lowry sobre *24 hour Psycho*: “este trabajo parece implicar que si se puede usar la tecnología para inhibir el flujo del tiempo se podría, al parecer, acercarse a algún tipo de verdad” (LOWRY, 2003: 52). En primer lugar, ninguna tecnología audiovisual (conocida) puede inhibir el flujo del tiempo, la tecnología proporciona a nuestros limitados sentidos distintas posibilidades de ese fluir; y en segundo lugar, la tecnología no nos acerca a algún tipo de verdad, pues esta sería consecuencia de una apreciación “objetiva”, algo que resulta del todo imposible pues la experimentación de la duración es subjetiva y como tal nos aleja de cualquier “verdad” objetiva.

“Hay que fijarse mucho para ver lo que ocurre delante de uno. Cuesta trabajo, supone un abnegado esfuerzo, ver lo que está uno mirando. Era algo que lo tenía hipnotizado, las profundidades de la desaceleración del movimiento, las cosas que ver, la profundidad de las cosas tan fácil de no

96 DELILLO, D. *Punto omega*. Seix Barral, Barcelona, 2010.

97 Entrevista a Douglas Gordon en <https://www.youtube.com/watch?v=DXY99WS-Byo> y <https://www.youtube.com/watch?v=SjYb6EN0v8w> vistos el 12.12.2012)

98 *Ibid*

ser percibida en la costumbre superficial de ver.“ (DELILLO: 2010, 21, 22)



Extracto de *24 hour Psycho*
(Douglas Gordon, 1995)

24-hour Psycho utiliza imágenes del imaginario colectivo y las presenta de principio a fin a modo de contador temporal (24 horas en 172.800 fotogramas). Se trata de una deformación temporal, homogénea e irreversible en cuanto dispositivo del arte, que posibilita un proceso de deconstrucción-reconstrucción narrativa –semántica- múltiple.⁹⁹ Veamos cómo es la experiencia de esta obra a partir de la experiencia del propio artista:

Uno. “Norman Bates descuelga un cuadro de la pared y a través de un agujero oculto observa a Marion desnudarse en la habitación contigua.” Este podría ser un pequeño extracto del guión de “Psicosis”, película firmada por Alfred Hitchcock en el año 1960. El cuadro, apenas visible durante un segundo, es una representación de “Susana y los viejos”, pasaje bíblico que narra la negación de Susana ante el acoso sexual de dos hombres viejos y la venganza que éstos llevan a cabo, al denunciarla por adulterio. Indudablemente, no es un cuadro cualquiera. Se trata de un cuadro perfectamente escogido para esta escena de voyeurismo peep-hole que culmina, instantes después, con el asesinato de Marion. Un cuadro al que se refiere el propio director británico en un trailer cómico que él mismo protagoniza¹⁰⁰, y del que destaca, irónicamente, su importancia:

99 Con posterioridad Douglas Gordon ha realizado dos variaciones de esta obra: una autoapropiación llamada *One minute Psycho* (2006) y una instalación de dos pantallas llamada *24 hour psycho back and forth and to and fro* (2008).

100 <https://www.youtube.com/watch?v=jzZckGLnvmw> (visto el 29.11.2012)

“this picture has a great significance because...” Un cuadro, ese cuadro, cuya procedencia es intrigante por desconocida: ni Gus van Sant adivinó su origen para su desafortunado remake plano a plano de “Psicosis” —la película obtuvo dos premios *razzie* en 1998: peor director y peor remake o secuela- viéndose obligado a utilizar otra versión, ni el buscador de imágenes de *google* proporciona información sobre el origen del mismo. En cualquier caso, ese cuadro y la escena con la que empezaba este epígrafe son los detonantes de que el artista escocés Douglas Gordon se decidiera a hacer en el año 1993 su obra *24 hour Psycho* (videoinstalación en la que la película de Hitchcock es proyectada en silencio a una velocidad de 2 fotogramas de segundo —en lugar de los 24 fps habituales-, convirtiendo los 117 minutos originales en 24 horas de duración) y gracias a la cual ganaría el prestigioso premio Turner en el año 1996.

“En 1992 fui a ver a mi familia en Navidad y ví *Psicosis* en la televisión. En la parte en la que Norman (Anthony Perkins) quita el cuadro y se ve el primer plano de su ojo mirando a través del agujero cómo Marion (Janet Leigh) se desnuda, pensé que en realidad él la había visto desabrochándose el sujetador. No recordaba haberlo visto esto en la versión de vídeo y pensé que era extraño, en términos de censura, que la televisión pudiera mostrar más que lo que había en el vídeo. Así que miré esa parte en el vídeo utilizando el botón de fotograma congelado para ver si realmente estaba allí.” (HANSEN, 2004: 242)



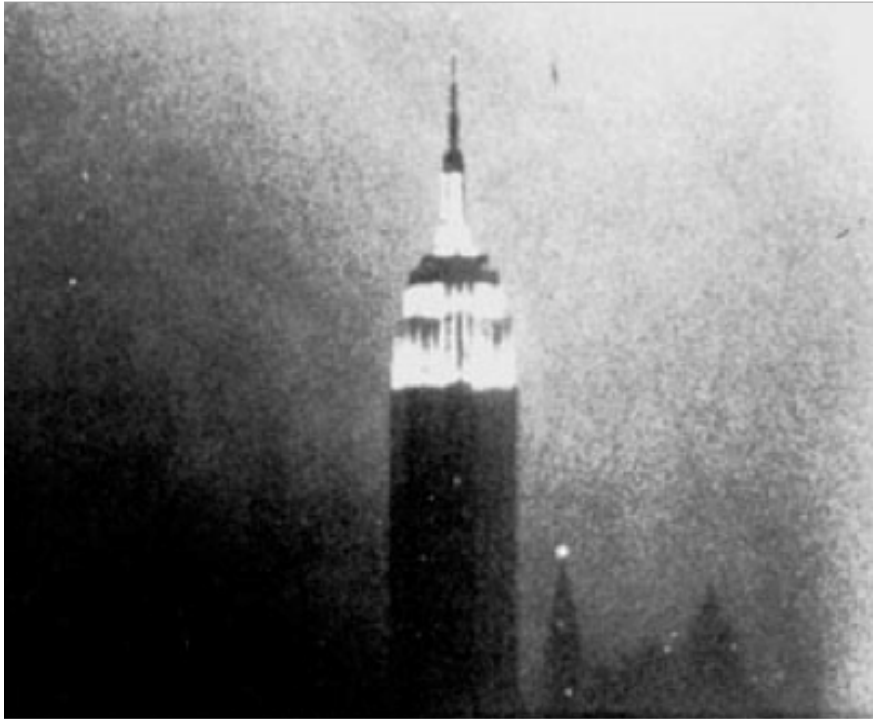
Fotogramas de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)



De arriba a abajo y de izquierda a derecha: fotograma de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), fotograma del trailer cómico de *Psicosis*, fotograma de *Psicosis* (Gus van Sant, 1998) e imagen de la instalación *24 hour Psycho* (Douglas Gordon, 1993)

Dos. El 26 de julio de 1964, Andy Warhol, Jonas Mekas, Gerard Malanga, Marie Desert y John Palmer subieron a la oficina del vicepresidente de la fundación Rockefeller, en el piso 44 del Time-Life Building, porque desde allí había una vista fantástica del Empire State Building, edificio que era, y es, el más alto de New York. Durante 6 horas y 36 minutos, y haciendo uso de una clásica Auricon de 16 mm, rodaron dicho edificio desde el atardecer hasta bien entrada la noche. Las dos primeras bobinas –cada una duraba 35 minutos– están completamente sobreexpuestas, ya que Warhol decidió exponer para luz de noche, por lo que lo único que puede verse durante la primera hora de proyección de “Empire”, así se llama la película, es un intenso blanco sobre la pantalla. La proyección de “Empire” ha de realizarse, según indicaciones del propio Warhol, a una velocidad de 16 fotogramas por segundo, ralentización que alarga la duración de la misma hasta las 8 horas y 5 minutos (la ralentización de proyección, es decir, la modificación de la velocidad de proyección con respecto a la de registro, 16 fps en lugar de 24 fps, era práctica habitual en las películas de Warhol: *Sleep*, *Kiss*, *Eat o Fellatio*, entre otras). Lo que Warhol pretendía con esta película, y otras de larga duración, era que el espectador experimentara la esencia misma del cine, la manifestación más simple de la duración cinematográfica: “To see time go by” (“ver pasar el tiempo”). En

una entrevista realizada a Douglas Gordon¹⁰¹, años después de su *24 hour Psycho*, el artista escocés reconoció que a pesar de conocer “*Empire*”, nunca tuvo oportunidad de verla antes de 1993 y afirma que, si hubiera visto la obra de Warhol entonces, probablemente nunca hubiera hecho *24 hour Psycho*.



Fotograma de *Empire* (1964), de Andy Warhol

Tres. *The Searchers* (*Centauros del desierto*) es un western dirigido por John Ford en 1956. Trata de la historia de un hombre, Ethan, que tras regresar de la guerra a su casa ve como toda su familia es asesinada por los indios comanches, con la excepción de una sobrina que es raptada. Durante cinco años, Ethan y su sobrino perseguirán a los comanches para vengar la muerte de su familia y recuperar a su sobrina. En 1995, Douglas Gordon se sirve de esta película para su obra *5 year drive-by*:

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DXY99WS-Byo> y <https://www.youtube.com/watch?v=SjYb6EN0v8w>

una videoinstalación en medio del desierto que durante 47 días proyecta un breve extracto de *The searchers* a una velocidad aproximada de 4 fotogramas por hora, es decir, un fotograma cada 15 minutos. Un segundo de la película de Ford dura unas seis horas en la instalación de Gordon. Los espectadores imaginan un fotograma congelado, perfectamente identificado, pero en realidad están ante una secuencia ralentizada.



Arriba: fotograma de *The searchers* (1956), de John Ford
Abajo: imagen de la instalación *5 year drive-by* (1995), de Douglas Gordon.

Cuatro. En la entrevista a la que me he referido con anterioridad, Douglas Gordon afirma que con *24 hour Psycho* quería deconstruir la magia del cine, deconstruir lo narrativo y hacer algún tipo de verdad. Hacer verdad. Esa experiencia doméstica de Gordon moviendo fotograma a fotograma la secuencia en la que Norman Bates observa a Marion es llevada a su máxima expresión: la totalidad del filme. El acto de comprobar que una imagen mental imaginada puede tener (o no) su equivalencia en la realidad-vídeo es presentado al espectador en forma de audiovisual hiper-ralentizado, un modo de desplegar todos y cada uno de los fotogramas, como si de un forense que ha de adivinar la muerte de un asesinado se tratara. Indudablemente, Gordon asume, y no es mala suposición, que el espectador conoce de sobra el filme de Hitchcock (igual que asume que es conocedor de *The Searchers* para su obra *5 year drive-by* o *Taxi driver* para su obra *Through a looking glass*, de 1999), probablemente una de las películas más conocidas del siglo XX y habitual en la mayoría de las listas de las mejores películas de la historia. “Me gusta la idea de empezar con un método más o menos y científico y terminar en un laberinto de múltiples y conflictivos significados.”¹⁰² Sólomente desde unas imágenes tan conocidas que circulan ralentizadas a los ojos del espectador es posible que el contenido, la narración, salga de dentro del espectador y, a través de él, una experiencia afectiva, casi autónoma. Ahora bien, en cuanto a lo que se refiere a la ralentización no estamos más que ante otro contador temporal (2 fps), un contador que nos “cuenta el tiempo”, puesto que un segundo no deja de ser un segundo. Sin embargo, experimentar una nueva temporalidad no es someterse a un contador temporal, a un número, al contrario, es someter nuestra experiencia a la liberación del tiempo. Lo lento, que no lo ralentizado, es una cualidad de cómo experimentamos la duración respecto del “tiempo real”. Lo realmente interesante es el estado de suspensión temporal al que podemos vernos abocados y qué experiencia global se deriva. Lo seductor de la lentitud no es su proceso en comparación con el desarrollo rítmico del “tiempo de reloj”, sino las consecuencias experienciales que provoca esa modificación de la duración.

Cinco. No he tenido la oportunidad de enfrentarme a la experiencia de *24 hour psycho*. Sin embargo, hay una experiencia “relatada” que es muy cercana, por popular, y que detalla perfectamente tanto el proceso experiencial (unipersonal y reflexivo) como el pensamiento crítico que se deriva de ella. Me refiero a la novela *Punto omega*, de Don DeLillo (2010). En los dos “anonimatos” que abren y cierran el libro, el narrador se refiere a un

102 *Ibid.*

espectador que asiste diariamente a una exhibición de la obra de Douglas Gordon. En lo que sigue, hablaré en boca de ese espectador.

“El hombre se quedó mirando. En el tiempo que Anthony Perkins tardó en volver del todo la cabeza, una serie de ideas relativas a la ciencia y la filosofía y otras cosas innominadas pareció flotar en el aire, o quizá estuviera él viendo demasiado. Pero era imposible ver demasiado. Cuando menos había que ver, más se esforzaba y más veía. Ahí estaba la cuestión. Ver lo que hay, finalmente mirar y saber que está uno mirando, sentir el paso del tiempo, estar vivo a lo que ocurre en los más pequeños registros del movimiento.” (DELILLO, 2010: 12)

En ocasiones nos esforzamos por ver donde no hay nada que ver –ver, si hay algo que ver, que diría Godard de su ralenti en *Sauve qui peut (la vie)*-, y el esfuerzo nos reporta la experiencia de la duración y con ella la posibilidad de ver lo que no está, o lo que está sin estar. En estos asuntos está el espectador cuando, de repente, desvía la mirada y observa a los otros pasando de largo, impidiendo que sus sentidos se sometan a aquello. “Pasaron junto al guarda y se marcharon. La acción se movía con demasiada lentitud para acomodar su vocabulario del cine (...) No eran capaces de percibir el latido de las imágenes proyectadas a esa velocidad” (DELILLO, 2010: 18). Los otros son los espectadores pasivos, los que pasan ante la obra como el que pasa ante la figura de David Beckham en el Museo de Cera, son curiosos del espectáculo y de sus formas pero no del pensamiento y del discurso, no ansían más que la “atracción” implícita, esto es, el movimiento fragmentado, el lento discurrir de los fotogramas. “Ven un recinto cerebralmente muerto en seis resplandecientes plantas de arte multitudinario. La película original es lo que les importa, experiencia común que volver a vivir en las pantallas de televisión, en casa, con platos en el fregadero” (DELILLO, 2010: 20). Esto también forma parte de la experiencia del espectador. El hecho de que los otros estén ahí, aunque sólo sea para criticar sus actitudes, no hace que su atención se vea mermada. Está en permanente estado de alerta. “Él miraba la película, miraba a otros, miraba la película. En todo momento, la mente funcionando, el cerebro procesando” (DELILLO, 2010: 142). Su experiencia es lo que importa, la experiencia que le supone darse cuenta de que el tiempo real carece de significado, la experiencia que le devuelve la imagen de él mismo fusionado con aquellas imágenes ralentizadas, justo en el mismo momento que es consciente de que es imposible ver demasiado, aunque quiera más.

“Quería inmersión total, significara lo que significara. Luego se dio cuenta de lo que significaba. Quería que la película se moviera aún mas despacio, exigiendo una mayor participación del ojo y de la mente, siempre eso, lo que ve, abriendo un túnel en la sangre, en la sensación densa, compartiendo la consciencia con él.” (DELILLO, 2010: 154)

7. CONSIDERACIONES SOBRE LA IMAGEN RALENTIZADA EN LA ERA DEL IMAGINARIO MEDIÁTICO

El 24 de Noviembre de 1963, Lee Harvey Oswald, detenido dos días antes por el asesinato del presidente estadounidense John F. Kennedy en Dallas, fue asesinado por Jacob Leon Rubenstein, *alias* Jack Ruby. Cualquier ciudadano norteamericano que hubiera tenido sintonizado en su televisor la cadena KRLD-TV¹⁰³, o su asociada a nivel nacional, la CBS, pudo asistir “en vivo y en directo” al asesinato de Oswald¹⁰⁴. A las pocas horas, la cadena CBS ofrecía una visión analítica del suceso mostrando las imágenes del mismo en cámara lenta.



Extracto del vídeo *Asesinato de John F. Kennedy*
(Canal Historia)

Como se observa, el locutor de la CBS se ocupa de advertir a los espectadores que presten atención (“keep your eye”) en el hombre del sombrero de la parte inferior derecha de la pantalla. Su voz relata torpemente aquello que las imágenes ralentizadas no logran mostrar por sí mismas:

“Vean como ahora el sombrero empieza a moverse... mientras Lee Oswald (pelo corto oscuro)... el sombrero empieza a moverse... ahora se pone frente a Oswald... dispara... Oswald cae... y la multitud comienza a moverse”.

¹⁰³ En 1963 la televisión local de Dallas KRLD-TV estaba asociada con la CBS. Fue la televisión que sirvió a esta para cubrir el asesinato del presidente Kennedy a nivel nacional. Su director de noticias, Eddie Barker, fue la primera persona en anunciar la muerte de Kennedy en televisión.

¹⁰⁴ El material bruto del asesinato se puede ver en <https://www.box.com/shared/pdm83aelam> (visto el 13.2.2013)

Según Sean Cubitt “la acción repetida del asesinato de Oswald se convierte en algo coreográfico, debido al poder de la tecnología, descubriendo así la gracia en la tosquedad, la acechante belleza inconsciente incluso en el más despreciable de los actos” (CUBITT, 2004: 209). Al ralentizar la velocidad de representación, la televisión “abstrae” la acción ofreciendo una nueva perspectiva. En dicha abstracción el hecho representado adquiere un nuevo status, pues ahora se presenta como otra cosa bien distinta de la representación directa de la realidad que pretende transmitir¹⁰⁵. En el asesinato de Oswald, el “efecto llamada” es el movimiento ralentizado de un sombrero. Esta imagen en cámara lenta, parafraseando a Cubitt, dilata el tiempo del evento y de alguna forma lo completa, provocando una expansión espacial plena de la visualización del acontecimiento. El lento movimiento del sombrero se convierte en el elemento visual que dirige la mirada del espectador, quien ve sometida su libertad perceptiva en esa nueva perspectiva estereoscópica, de *completud*, del acontecimiento mediático. La televisión, como afirma François Bucher, “representa nuestra realidad contemporánea de no-pensamiento y amnesia (...) puro control social que invoca al ojo tecnológico de nuestros tiempos” (BUCHER, 2006: 58). La peculiaridad de la televisión es que ese nuevo status también es percibido por el espectador como realidad, provenga de una ralentización o de cualquier otro tipo de manipulación de la imagen. De esta forma, la televisión impone un nuevo régimen de visualidad al mediar entre el acontecimiento y el espectador a través de la producción de imágenes que, emitidas en directo y/o manipuladas con posterioridad, son utilizadas ideológicamente para canalizar un determinado discurso.

La televisión no sólo es la máquina ideológica por excelencia de la segunda mitad del siglo XX, también es la que ha determinado el cambio de régimen de visualidad más importante de nuestra historia reciente. Se produce el paso de la CINECITTÁ a la TELECITTÁ, utilizando la expresión de Paul Virilio, de una ciudad teatro de las actividades humanas, con su ágora, su plaza del mercado poblada de actores y “espectadores presentes”, a una ciudad poblada de “telespectadores ausentes”. Las ciudades se convierten, con la televisión, en “megalópolis mediáticas que poseen el poder paradójico de reunir a distancia a los individuos, en torno a unos modelos de opinión o de comportamiento” (VIRILIO, 1998: 84). Una máquina tan poderosa que habría sido capaz, como afirma Bucher, retomando la narrativa de Godard, Daney y Deleuze, de provocar la segunda muerte del cine (la primera fue a manos del fascismo) (BUCHER,

105 “A cada paso, los medios de comunicación afirman tácitamente que sólo presentan las noticias de lo que ha sucedido, que la cámara sólo está ahí para registrar lo acontecido...” (BUCHER, 2006: 59).

2006: 58). Las consecuencias en la mayor industria cultural de la época (Hollywood) fueron inmediatas. La televisión se convirtió en un rival muy serio para el cine, y el nuevo Hollywood no quiso quedarse rezagado. Es como si la frase de Hitchcock de que “frente a lo que pasa en el cine (...) en la televisión no hay tiempo para el suspense, en ella sólo puede haber *sorpresa*” (VIRILIO, 1998: 85), se diluyese en un nuevo cine “afectado” por la televisión, en el que el dominio del elemento *sorpresa* se hubiera impuesto sobre el elemento *suspense*. El cine que se produjo a partir de mediados de los años sesenta estuvo muy influenciado por la televisión y en particular por el uso de la ralentización y su “efecto llamada” en el espectador. Los westerns de Sam Peckinpah son un buen ejemplo:

“La cámara lenta corresponde a lo automático: llena la escena con ella misma, a tal punto que su presencia supera cualquier significado que pueda tener. Este es el momento estético de *Grupo salvaje*, pero un momento que es siempre temporal, que se define por su brevedad y por el intercalar rápido que lo rodea” (CUBITT, 2004: 211)¹⁰⁶.

Este “renacer” de la mayor industria de entretenimiento global coincide con el renacimiento del género del western, olvidado por la industria desde hacía una década, y que arrastrado por el éxito del *spaghetti-western* en Italia (Sergio Corbucci y Sergio Leone principalmente) durante la década de los sesenta, terminaría al final de la misma, con la realización de algunos de los títulos más importantes del género, como el mencionado *Grupo Salvaje*, *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968) o *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969). Este nuevo cine resucitado, se convirtió en un cine en modo televisivo, cuyos espectadores ya no eran aquellos para los que la pantalla del cine era la única conocida, sino espectadores habituados al espectáculo de la televisión con el que el cine tenía que competir.

Este espectáculo llegó a uno de sus puntos álgidos cuando, casi treinta años después del asesinato de Oswald, las televisiones de todo el mundo emitieron las imágenes de la brutal paliza que cuatro oficiales de policía de Los Ángeles le propinaron al ciudadano americano Rodney Glen King¹⁰⁷.

106 (Traducción mía) En entrecorillado interior, Cubitt cita a Dienst en, DIENST R. *Still Life in Real Time: Theory after Television*. Duke University Press, 1995, Durham, N.C. p.159.

107 Rodney Glen King (1965) es un ciudadano americano conocido por su implicación en un caso de brutalidad policial llevado a cabo por el Departamento de Policía de Los Angeles (LAPD) el 3 de Marzo de 1991. Un testigo a distancia, George Holliday, grabó en video gran parte del incidente. El vídeo muestra a oficiales de la LAPD golpeando repetidamente a King con sus porras mientras otros oficiales observan todo sin evitar la agresión. Un parte del vídeo fue emitida por las agencias de noticias de todo el mundo,

Sin embargo, esta vez no fue una cámara de televisión la que grabó el hecho, sino la cámara doméstica de otro ciudadano americano, George Hollyday, que azarosamente pasaba por allí.

Extracto del video del linchamiento policial a Rodney King.



Este acontecimiento desató un importante despliegue mediático que se prolongaría hasta la celebración de los juicios a los policías implicados. En estos juicios ocurrió algo sorprendente, tal y como describe Frank P. Tomasulo, ya que,

“los abogados defensores usaron la cámara lenta y la imagen congelada para *aislar los golpes* a King y justificarlos, y de esta forma subvertir el significado del rápido flujo de golpes para dar al jurado una excusa para olvidar el *uso excesivo de la fuerza* que se aprecia al ver las series rápidas de golpes”.¹⁰⁸

Básicamente, los abogados hicieron un montaje de video a conveniencia de sus defendidos, añadiendo incluso “voz en off” con comentarios interpretativos tanto de las acciones de los policías acusados como de las reacciones de Rodney King. El propio Tomasulo se encarga de afirmar que

causando un escándalo público que provocó tensiones entre la comunidad negra y la LAPD y aumentó el enfado sobre la brutalidad policial y las desigualdades raciales en Los Ángeles. Cuatro oficiales de la LAPD fueron acusados de agresión; tres fueron absueltos y el jurado no alcanzó un veredicto para los cuatro. El anuncio de las absoluciones terminó en una serie de disturbios en Los Ángeles en 1992. Posteriormente, se celebró un juicio federal por violación de los derechos civiles que concluyó con la culpabilidad de dos oficiales que fueron enviados a prisión y la absolución de los otros dos. Traducción mía de: http://en.wikipedia.org/wiki/Rodney_King

108 Tomasulo cita a HESS, J, KLEINHANS, C, LESAGE, J. *After Cosby/After the L.A. Rebellion: the Politics of Transnational Culture in the Post Cold War Era*. Jump Cut 37, 1992:2 en (TOMASULO, 1996: 76).

nunca ha sido probado que el examen en cámara lenta de escenas violentas “insensibilice” a los espectadores del horror de la brutalidad física. A pesar de que pudiera parecer que la cámara lenta minimiza los efectos de las escenas violentas, esta técnica podría incluso haber “monumentalizado” los golpes de los bastones policiales, exagerando su fuerza bruta en las mentes del jurado. De hecho, el jurado que condenó a los dos oficiales de policía en el juicio federal admitieron que ver la cinta “adelante, atrás, fotograma a fotograma”, entre quince y veinte veces al día, les convenció de su culpabilidad. (TOMASULO, 1996: 80).

Entre finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, la posibilidad de acceso a cámaras de video domésticas era ya algo extendido y, por consiguiente, los espectadores no veían el medio audiovisual como algo ajeno, del dominio exclusivo del cine y los *mass media*, como ocurría en los años sesenta. Allí donde había una videocámara se grababan escenas familiares y domésticas, pero también se producían situaciones donde el ciudadano sabía que cualquier acontecimiento de su vida pública, e incluso privada, podría quedar registrado por ese ojo ajeno. Y así fue como ocurrió en el caso de Rodney King: George Hollyday pasaba por allí, con su propia cámara, y grabó nueve minutos y medio de la agresión a King en una cinta que contenía escenas mundanas de su familia jugando con la *Nintendo* y de su gato jugueteando con su mano. Nueve minutos y medio de grabación de los que la mayoría de los americanos sólo pudieron ver ochenta y un segundos (TOMASULO, 1996: 74). Todos ellos, incluso aquellos que formaban parte del jurado, podrían haber sido testigos de lo ocurrido y con sus propias videocámaras, haber registrado, tal y como lo hiciera Holiday, la brutal paliza a King. Todos ellos, por lo tanto, eran conscientes de las posibilidades de manipulación doméstica del vídeo y de lo que podía significar ralentizar, acelerar, parar la imagen o revertirla. Como Benny, el protagonista del filme *Benny's video* (1992), de Michael Haneke, que con su propio reproductor de vídeo casero, reproduce una y otra vez, en cámara lenta, el momento en que un cerdo es muerto con un arma de aire comprimido, y que también ha sido registrado por una cámara casera. Haneke advierte, desde el primer minuto de su película, de los efectos impredecibles de este acto tan simple. ¿Está preparado el ciudadano corriente para asumir el control y manipulación de las imágenes que produce?

Sin embargo, el argumento de los abogados de los policías agresores de Rodney King no se desvaneció por la cuestión manipuladora derivada de la ralentización, sino por el asombro que los golpes de bastón ralentizados



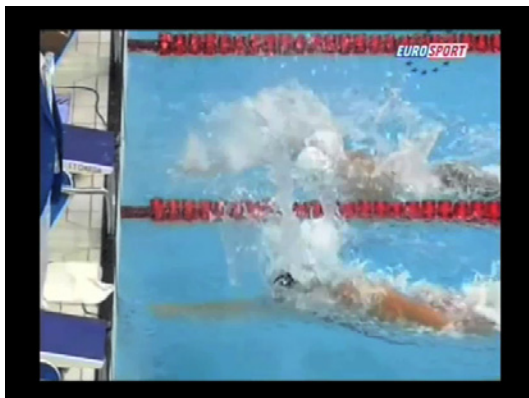
Fotograma de *Benny's video* (Michael Haneke, 1992)

acción ralentizada. Ya no se trata por lo tanto, de la cámara lenta como un instrumento que abstrae el hecho representado y que posibilita el acceso a una realidad no vista, o nueva, o incluso a una realidad de la que no sabemos si “hay algo nuevo que ver” (Godard). Desde hace años estaba asumido su papel de manipulador de la realidad, con todo lo bueno y lo malo que ello conllevaba, y su influencia en la visualización ya no podía ser inconsciente, sino dirigido conscientemente debido a la “monumentalización” del hecho. Sin embargo, ni el abogado que muestra las imágenes ralentizadas de la agresión a Rodney King ni el espectador que ve a Benny visualizar en cámara lenta la muerte del cerdo, pueden esperar que sus consecuencias sean tan impredecibles y que el rumbo de los acontecimientos de un giro tan sorprendente. Las producciones audiovisuales de la década de los noventa pertenecen a un régimen de visualidad que se había iniciado años atrás con la democratización de la venta de videocámaras portátiles y que alcanzaría su cénit a comienzos de los noventa con la aparición de las primeras cámaras digitales.

En el mes de agosto de 2008, el mundo entero asistió a la retransmisión en directo de los juegos olímpicos de Pekín, un acontecimiento deportivo que congregó ante las pantallas de televisión a más de 4.700 millones de telespectadores.¹⁰⁹ Esta cifra y su repercusión económica ponen de mani-

¹⁰⁹ La cifra, basada en los datos recibidos de 37 mercados de telespectadores entre el 8 y el 24 de agosto

fiesto las peculiaridades de un acontecimiento de este tipo para ser objeto de retransmisión televisiva. Y es que las audiencias ven estos acontecimientos como invitaciones para suspender sus rutinas cotidianas y unirse a una experiencia “festiva”¹¹⁰. Acontecimientos que interrumpen la rutina, que monopolizan la programación, que al producirse en tiempo real son impredecibles y que son saludados como históricos. Acontecimientos que conquistan audiencias muy numerosas que se caracterizan por una norma de visualización según la cual las gentes se dicen unos a otros que es imperativo el mirar¹¹¹. El espectador se posiciona ante la retransmisión en directo del acontecimiento deportivo como en un acto litúrgico, donde “una pauta de visión acompaña la difusión de estos acontecimientos” (DAYAN y KATZ, 1995: 8).



Extracto de la final de los
4x100 m estilos
Olimpiadas de Pekín, 2008

Uno de los momentos más importantes de los pasados Juegos Olímpicos de Pekín fue el instante en el que el nadador Michael Phelps consiguió su octava medalla de oro en la final de los 4x100 m estilos, superando el récord que tenía Mark Spitz desde las Olimpiadas de Múnich de 1972. Tras un ajustado final, que separó a los EE.UU. (medalla de oro) de Francia

de 2008, período de la celebración de las Olimpiadas, fue un 20% superior a la cifra obtenida en Atenas 2004 y un 30% superior a la de Sydney 2000. En cuanto a la población china, mil trescientos millones de habitantes, cerca del 94 por ciento de su población, siguieron los Juegos a través de las pantallas. Otro dato significativo es el seguimiento de la ceremonia inaugural del 8 de agosto: 2.000 millones de personas en todo el mundo. Según la empresa de estudios de mercado Nielsen. Fuente: http://www.spanish.xinhua-net.com/spanish/2008-08/24/content_703675.htm

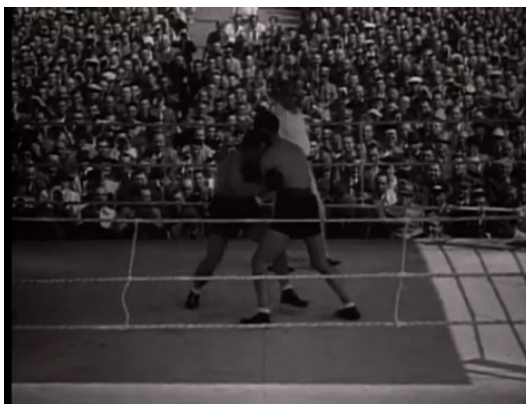
110 “Festiva” es como denominan los autores Dayan y Katz a la visualización del acontecimiento mediático. (DAYAN y KATZ, 1995)

111 No puedo dejar de citar a Norman Bryson para quien el motor central de la visualización hoy en día “es la presión a la que estamos sometidos para visualizar, para expandir y mejorar los momentos de visualización.” (BRYSON, 2004: 52).

(medalla de plata) por apenas unas milésimas, la maquinaria mediática puso a disposición del espectador innumerables repeticiones en cámara lenta tanto de la apretada final como de la explosiva reacción de Phelps, protagonista indiscutible de dicha competición.

Quiero resaltar la importancia de la repetición ralentizada en la retransmisión en directo del acto deportivo porque desde hace décadas forma parte de un ritual al que nuestra visión ya se ha acostumbrado. De hecho, el origen de la repetición ralentizada hay que buscarlo en los propios inicios de la televisión: en el año 1939, la televisión nazi realizó la que probablemente sea la primera retransmisión deportiva de la historia en utilizar el recurso de la cámara lenta. Se trata de la defensa del título europeo de boxeo de los pesos pesados, donde Max Schmeling noqueó a Adolf Heuser en 71 segundos¹¹².

Extracto de *Television under the Swastika – The History of Nazi Television* (1999)¹¹³



Hoy en día, los dispositivos de captura de imágenes para la televisión han alcanzado tal grado de sofisticación tecnológica que es posible capturar un elevado número de imágenes por segundo, permitiendo así, en su conversión a la velocidad de emisión (25 imágenes por segundo en el sistema PAL o 30 imágenes por segundo en el sistema NTSC), imágenes ralentizadas de alta calidad. El ejemplo es la I-Movix, cámara “estrella” de

112 Para más información sobre el uso de la televisión nazi ver URICCHIO, W. “Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and its Historical Representation”, en *Wide Angle*, 11:1, 1989, pp.48-66. Se puede consultar online en: http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/Nazi_TV.pdf (visto el 11.2.2012)

113 Min 31.25. El vídeo completo se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=q-yCsTHLxXs> (visto el 7.2.2013)

la televisión durante las olimpiadas de Beijing, capaz de registrar 5000 fotogramas por segundo durante 1,8 segundos en *Full High Definition*. Es decir, si hubiese sido necesario, la televisión podría haber transmitido una repetición de casi dos segundos de tiempo real durante 6 minutos.



Extracto de la final de los
4x100 m estilos
Olimpiadas de Pekín, 2008

Jean François Diana justifica el empleo del ralenti en la retransmisión del acto deportivo de la siguiente forma: en primer lugar el ralenti “juzga” el valor del acontecimiento; en segundo lugar, es un instrumento para “evaluar” el rendimiento de un deportista; en tercer lugar, llena el “vacío narrativo” de la televisión, adornando el fuera de campo; y por último, es el medio técnico que “individualiza el gesto” deportivo en un deporte colectivo (DIANA, 2007: 36-37).

Gracias a la televisión, asistimos no sólo a la repetición ralentizada de un acontecimiento, también a la repetición repetida y a la repetición de la repetición repetida. Y nunca podemos dejar de mirar lo que acontece en la pantalla. Sin darnos cuenta presenciamos un espectáculo mediático en el que todo se lentifica cada vez más. En definitiva, después de todas las repeticiones viene la repetición hiperralentizada y con ello un absoluto deleite pornográfico por la imagen en movimiento. Una ralentización que se ha impuesto como un dispositivo esencial para que los espectadores “vivan” mejor el acontecimiento deportivo. Ahora bien, ¿qué poso deja en el imaginario del espectador esta ralentización que “individualiza el gesto” o, en otras palabras, qué sobrevive de la *realidad retransmitida* en la imagen ralentizada? No olvidemos que la televisión ofrece al espectador con demasiada asiduidad “descansos publicitarios”. En los “intermedios televi-

sivos” de los Juegos Olímpicos de Pekín pudimos ver un spot publicitario en el que el jugador de baloncesto Pau Gasol promocionaba la consola de videojuegos *Playstation 3*. Un spot en cámara lenta, un alarde publicitario de imagen ralentizada que bien podría haber sido la antesala de una nueva repetición hiperralentizada de la final de natación. Una especie de inconsciente televisivo.

Extracto del spot publicitario de *Playstation* (2008)



El poso de la imagen ralentizada de Phelps tras conseguir su octava medalla de oro podría ser, por ejemplo, la “violencia” de un gesto, un grito. Un poso que resuena en el grito de Gasol en su spot publicitario. Sin embargo, ambas imágenes son, de alguna forma, imágenes “ya vistas”, pues Phelps nos recuerda la celebración del jugador de fútbol Maradona tras marcar un gol en el mundial de Estados Unidos de 1994,

Extracto de la celebración de Maradona en el mundial de fútbol de EE.UU., 1994



y Gasol, al jugador de baloncesto Kevin Garnett en un spot de *Adidas* de 2006.



Extracto del spot publicitario de *Adidas*, 2006

Imágenes, todas ellas, provenientes de una ralentización que, como propone Jean-François Borne, representarían una especie de “memoria inmediata” del acontecimiento¹¹⁴. Una ralentización que de suprimirse supondría, de facto, una suerte de amnesia. Suprimir esta memoria inmediata, parafraseando al propio Borne, es abrir la puerta a la idea de lo “no visto” y por lo tanto de lo “no aprehendido”.

“Profundamente inquietante, debido a su disponibilidad inmediata en la era del almacenamiento digital de imágenes, la ralentización supera desde ahora esa simple función de subtítulo para que podamos arrastrarnos hacia la reescritura de la historia.”¹¹⁵

Según la proposición de Borne, si la ralentización de la imagen mediática supone una “memoria inmediata” de lo que acontece en la pantalla, ¿qué le impide al inconsciente conectar con otras imágenes del pasado? ¿Qué le impide a la memoria actualizar dichas imágenes con la experiencia adquirida? En definitiva, ¿qué le impide al sujeto reescribir la historia? Sin embargo, hay algo cuestionable en esta suposición, pues Borne da por supuesto que la actitud del espectador ante el acontecimiento mediático es activa. Ahora bien, he afirmado con anterioridad que la (dis)posición del espectador ante la retransmisión en directo del acontecimiento deportivo sería similar a la de cualquier acto litúrgico. El espectador *entregado*

114 Si bien Borne se refiere particularmente a la retransmisión de los partidos de fútbol, no es difícil trasladar su postulado al ejemplo aquí propuesto. BORNE, J-F. “Ce que nous dit le ralenti. 1ère partie”, en el blog Le nouvel œil du Borne en lemonde.fr: <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/01/26/ce-que-nous-dit-le-ralenti/>. Ver también la segunda parte de esta entrada: BORNE, J-F. “Ce que nous dit le ralenti. 2ème partie” en <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/03/01/ce-que-nous-dit-le-ralenti-iieme-partie/>

115 <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/01/26/ce-que-nous-dit-le-ralenti/>

muestra honra y veneración hacia lo que ve. En *Hablemos de langostas*, Foster Wallace, realiza una aproximación de la necesidad de identificación del espectador con el ídolo deportivo:

“Los grandes atletas son la profundidad en movimiento. Permiten que abstracciones como «poder» y «elegancia» y «control» no solamente se hagan carne, sino también carne de televisión. Ser un atleta de élite en acción es ser ese híbrido exquisito de animal y ángel que los espectadores medios y no hermosos casi nunca conseguimos ver en nosotros mismos. Así que queremos conocerlos, a esos triunfadores físicos superdotados y tenaces. También nosotros, como público, somos tenaces: no nos basta con ver el evento deportivo. Queremos tener una relación íntima con toda esa profundidad. Queremos entrar en ellos; queremos la Historia. Queremos oír historias de orígenes humildes, de precocidad, de constancia sombría, de desánimo, de persistencia, de espíritu de equipo, de sacrificio, de instinto asesino, de linimento y dolor. Queremos saber cómo lo hicieron.” (FOSTER WALLACE, 2001: 96)

Parafraseando (y descontextualizando) a Hans Belting, “la honra debido a la imagen recae en el prototipo, en el original; por lo tanto, quien venera una imagen, venera lo en ella contenida.” (BELTING, 2009: 666) El espectador siente fascinación hacia lo que ve. Y gracias a esta fascinación se accede a lo que en la imagen esta contenido.¹¹⁶ Desde ese momento esa imagen le pertenece al generarse en su interior. Una experiencia unipersonal cuyo catalizador es la cámara lenta que ha proporcionado la condición espacio-temporal adecuada para que se produzca, para permitir al espectador acercarse un poco más al “cómo lo han hecho”. El rol de la repetición hiperralentizada en estas “obras al servicio del espectador” sería, por una parte, afianzar una determinada política de visualización y por otra constituir imágenes icónicas que de forma inmediata reescriben el propio acontecimiento. La imagen ralentizada induce una determinada forma de *re-ver* el acontecimiento y al hacerlo lo reescribe instantáneamente. Pero la implicación del espectador es irrelevante, su actitud (forzadamente) *pasiva* asume tanto el acontecimiento mediático como su reescritura sin participar activamente. Sin embargo, la imagen ralentizada deja un *poso* de *déjà vu*, que es precisamente el analgésico que mantiene al espectador hipnotizado en la pantalla de televisión.

¹¹⁶ Quién sabe si lo que contienen muchas de esas imágenes son ideas arquetípicas (en el sentido jungiano), es decir, *posibilidades* heredadas de representaciones. Por ejemplo, el *übermensch* (superhombre) en el caso de Michael Phelps.

Este análisis de la imagen ralentizada en el medio televisivo me sirve para cuestionar la actitud del espectador de hoy ante las imágenes ralentizadas del arte, como ocurre, por ejemplo, en las instalaciones que componen el proyecto de *Las pasiones*, de Bill Viola. Este proyecto, iniciado en 1998, consta de una serie de videos sobre las emociones humanas que hacen hincapié en el gesto, la expresión física de los sentimientos y el estado anímico del ser humano. La primera exposición de este magno proyecto tuvo lugar en el Getty Museum de Los Ángeles en el año 2003. Su peculiaridad es que todos los vídeos que componen la serie (en realidad video-instalaciones monocal, bien como proyección bien en pantalla de plasma) están realizados en extrema cámara lenta.



Extracto de *The quintet of the astonished*, (*The Passions*, (Bill Viola, 2000)

La mayoría de estos vídeos, de los que Giorgio Agamben ha señalado que “no inscriben las imágenes en el tiempo, sino el tiempo en las imágenes” (AGAMBEN, 2010:11), tienen una duración muy prolongada, lo que exige del espectador “una espera –y atención- insólitamente larga” (AGAMBEN, 2010:10)¹¹⁷. Sin embargo, al mismo tiempo que el espectador atento asiste a esta movilidad hiperlentificada de imágenes, en la que lo que se capta es “una transformación que concierne a la propia naturaleza de las éstas”, (AGAMBEN, 2010:10), se produce una curiosa paradoja:

“En Las Pasiones se produce una paradoja entre la más apoteósica representación de las pasiones de todo arte contemporáneo y a la vez la más desapasionada, al no haber una continuidad mimética del padecimiento en el espectador ni

117 Hans Belting afirma que “el arte de los medios apela a una experiencia corporal de totalidad que no restringe al espectador al sentido distanciado del ojo (...) La distorsión del flujo de percepción que se logra en espacios oscuros lo obliga a reemplazar el consumo pasivo de imágenes por una atención semántica” (BELTING, 2007: 59).

un fotograma que encarne convincentemente esa identificación.” (RAMÍREZ: 2003, 93)

Si asumimos como válida la afirmación de Ramírez¹¹⁸, es decir, que el desapasionamiento de *Las Pasiones* tiene que ver tanto con una discontinuidad entre el espectador y la obra como con una falta de identificación con la misma, ¿podemos decir que falla el dispositivo? ¿Por qué decidió Bill Viola usar la cámara lenta? En la entrevista que Hans Belting le hace en el catálogo de la misma exposición¹¹⁹, Viola justifica así el uso de la cámara lenta:

“El tema que estaba trabajando —el paso de una onda emocional a través del ser humano— es efímero y en constante movimiento. Me dí cuenta que estas piezas tenían que ser filmadas en planos únicos sin montaje, ya que el movimiento era creado por la emoción misma, y el medio para esta emoción, su base constante, era la persona. Cualquier tipo de montaje rompería esta relación. Sin embargo, también sabía que el medio del vídeo (...) sólo era capaz de grabar a 30 cuadros por segundo y yo necesitaba más incrementos visuales de tiempo para capturar la delicadeza de las transiciones y transformaciones (...) La mayoría de las piezas fueron filmadas en película de 35 mm a velocidades superiores a 300 fotogramas por segundo, y después transferidas a vídeo digital y editadas.” (WALSH, 2003: 200)

Ahora bien, hay un interés más complejo en la estrategia compositiva de Viola que tiene que ver con el no-movimiento de la cámara. En el documental para la televisión *Bill Viola: The eye of the heart* (2003), Viola afirma:

“Cuando mantienes la cámara inmóvil estás en ese tipo de espacio donde el tiempo se desarrolla como un proceso continuo. Cuando empecé a grabar la serie de “Las Pasiones” me di cuenta que no podía mover la cámara. Si movía la cámara el movimiento que yo buscaba se vería afectado porque el movimiento que yo buscaba era el movimiento de la conti-

118 Juan Antonio Ramírez resalta el uso de la cámara lenta en otra obra de Viola, “The Greeting” (1995), a la que se refiere como “hallazgo técnico” (anacrónicamente, a mi modo de entender) (RAMÍREZ, 2003).

119 WALSH, J. (ed) *Bill Viola: the passions : [exhibition]* Publicación Los Angeles : The J. Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London, cop. 2003

nuidad de una onda emocional que sube y pasa a través de una persona y subsiste.”¹²⁰

Imagen cinematográfica en 35mm, cámara inmóvil y cámara lenta: Viola necesitaba capturar todos los detalles al igual que ya hicieran los pintores renacentistas con sus pinceles o los cineastas que empleaban la cámara lenta en los orígenes del cine. Se ve ciego y, entonces, acude a la tecnología. Parafraseando a Bishop y Phillips (2004), es como si el fallo del sentido visual para aprehender la naturaleza en su complejidad se convirtiera en una oportunidad para la tecnología: “para comprender y representar la velocidad de la naturaleza (y la velocidad en la naturaleza) es necesario ralentizarla a un punto de éxtasis...” (BISHOP & PHILLIPS: 2004, 67). Y esto es, precisamente, lo que hace Bill Viola: su necesidad de comprender y representar la emoción humana, le lleva a ralentizarla al “éxtasis”. Algo que, por cierto, también aparece en el vídeo *Pietá* (2001), de la artista británica Sam Taylor-Wood¹²¹. En este vídeo, en el que la propia artista sujeta un cuerpo moribundo (el del actor Robert Downey Jr), Taylor-Wood se apropia de una imagen sublime para expresar su propio estado interno. Su *Piedad* no es más que “su propia confrontación con un gran sufrimiento [Taylor-Wood ha pasado por un doble tratamiento contra un cáncer] e inmediatamente una meditación sobre la mortalidad y la fugacidad de la fama (...) Lo extremadamente lento de la imagen remite a un largo grito de dolor físico y mental, al límite del agotamiento.”¹²²



Extracto de *Pietá*
(Sam Taylor-Wood, 2001)

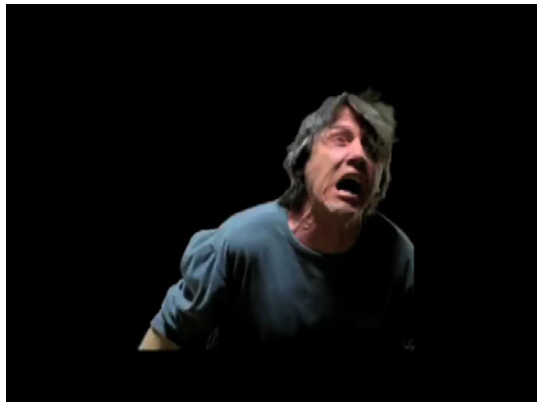
¹²⁰ Bill Viola: *the eye of the heart* (2003), documental dirigido por Mark Kidel para la BBC four.
<http://www.imdb.com/title/tt1075306/> (visto el 10.10.2012)

¹²¹ La referencia de este vídeo es el conocido grupo escultórico de Miguel Ángel en la catedral de San Pedro de Roma.

¹²² Fuente: CONTOUR 2005, Segunda Bienal de Videoarte, en la que se exhibió la obra de Taylor-Wood. Visto online en: <http://www.contour2005.be/stw.htm> 12.12.2012)

Ahora bien, retomando la aseveración de Ramírez, aún queda sin responder la siguiente pregunta: ¿se identifica el espectador en estas obras con la emoción que emana de la pantalla o con la pantalla como soporte de esa emoción? Y, ¿cómo es la fascinación del espectador de arte ante estas imágenes ralentizadas? Es importante destacar el hecho de que el soporte de algunas de las video-instalaciones de “Las pasiones” es una pantalla de plasma, una pantalla-soporte que en sí misma suscitó fascinación. En uno de estos videos, *Silent Mountain* (2001), la pantalla de plasma está colocada verticalmente.

Extracto de *Silent mountain*
(Bill Viola, 2001))



Un vídeo que, salvando las distancias, nos recuerda la mujer del video *Hysteria* (1999), también de Sam Taylor-Wood.

Extracto de *Hysteria*
(Sam Taylor-Wood, 1999)





Hans Belting afirma que, en el arte, la ambivalencia entre imagen y medio ejerce una intensa fascinación a nuestra percepción que comienza justo donde nuestra impresión sensorial se ve cautivada alternativamente por la ilusión espacial y por la superficie pintada de una pintura, de tal forma que “disfrutamos la ambivalencia entre ficción y hecho, entre espacio representado y lienzo pintado, como un elevado placer estético.” (BELTING, 2007: 43) ¿Ocurre esto mismo cuando el medio es la pantalla? ¿Es posible que hoy en día las imágenes ralentizadas que vemos en el contexto del arte tengan la misma capacidad de cautivar la mirada que siempre ha tenido el arte? ¿La ralentización forma parte de la imagen o como expresión manifiesta de un recurso tecnológico que necesita de la pantalla para su puesta en escena, forma parte del medio? A priori no es posible equiparar la pantalla con aquel lienzo grueso renacentista (BELTING, 2007: 43) que conducía la atención del espectador a la adherencia del color sobre él. Pero no es menos cierto que hoy en día nuestra fascinación se identifica tanto por lo que acontece en las múltiples pantallas como por la superficie donde acontece. La pantalla es el lugar donde se prolonga nuestra identificación con la realidad (a pesar de que sabemos que lo que en ella acontece no es la realidad). La pantalla fascina por lo que en ella está contenido: el avance tecnológico. Por lo tanto, si prevalece el “hecho” sobre la “ficción”, por emplear las palabras del propio Belting, si se subvierte la experiencia estética a la mera fascinación tecnológica, entonces la mirada no entenderá que el contexto del arte es distinto de otro. Este es el peligro de la imagen ralentizada en el contexto arte. Hemos visto cómo para Bill Viola la ralentización forma parte de una estrategia: “capturar la delicadeza de las transiciones y las transformaciones”. Y sus dispositivos nos cautivan, sin duda. Pero si en la pintura renacentista ese “efecto” era producto de la fascinación suscitada entre espacio representado y superficie pintada, en el vídeo de Viola el efecto correría el riesgo de desaparecer si prevaleciera la fascinación que suscita la pantalla. No puede ser que a través de la fascinación tecnológica se pretenda recuperar ciertos aspectos de esa experiencia, porque el espectador de hoy no olvida la experiencia del acontecimiento mediático o la del anuncio publicitario ralentizados, por ejemplo. Lo que no significa que la imagen ralentizada no sea válida en el arte, al contrario. Lo será, como ya hemos visto, si la fascinación tecnológica se subyuga a la experiencia estética y no al revés.

III. EL PLANO SECUENCIA Y LAS RUPTURAS DE LA TEMPORALIDAD

1. INTRODUCCIÓN

En su tesis doctoral, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad*¹²³, Mario Rajas Fernández analiza el plano-secuencia como estructura paradigmática de la construcción textual en continuidad, formula una definición original de plano-secuencia, hace un ejercicio de contraste con otros instrumentos o recursos discursivos fílmicos, expone las divergentes teorías generales erigidas en torno al montaje interno y procede metodológicamente al análisis textual e interpretación de la continuidad fílmica (RAJAS, 2008: 11). Se trata, en definitiva, de una fuente imprescindible para todo estudioso del plano-secuencia y la continuidad fílmica. La investigación que se recoge en esta segunda parte de la tesis, sin embargo, mantiene una distancia en cuanto a objetivos y metodología con respecto a la de Rajas Fernández. El estudio del plano-secuencia, tal cual se plantea aquí, se justifica no como un estudio crítico a partir de una taxonomía histórica de sus usos y variantes en la práctica cinematográfica, sino en su facultad de proveer determinadas experiencias espacio-temporales a la percepción –fundamentalmente la que está asociada con la lentitud. Esta es la razón por la que, al igual que ocurre en el resto de esta investigación, pueden producirse “olvidos intencionados” que son debidos, fundamentalmente, a una premisa metodológica que, mediante el análisis de casos concretos no excluyentes, fundamenta la propia arquitectura del objeto a investigar.

Por lo tanto, no se hace aquí historia del plano-secuencia. Se mencionan brevemente algunos de sus usos, los problemas connotativos que su nominación implica, su autonomía respecto del todo cinematográfico, incluso la paradoja que encierra el propio término. Se planteará un análisis de la relación de consecuencia que se establece entre el plano-secuencia y aquello que llamamos “realidad”, tomando como punto de partida los postulados de André Bazin, inspirador de un cambio de estilo (formal y conceptual) en la cinematografía europea de finales de los años cincuenta, y la revisión crítica que tanto Jean Mitry como Gilles Deleuze hacen de su interpretación realista de la imagen cinematográfica. Asimismo, se revisarán dos textos fundamentales de dos cineastas desiguales, el *Discurso sobre el plano-secuencia* de Pier Paolo Pasolini y *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovski.

¹²³ Tesis doctoral *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad*, de Mario Rajas Fernández, dirigida por Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual II, leída el 04-06-2008.

Se analiza también el plano-secuencia y su relación con lo que viene en denominarse “montaje interno”, es decir, el montaje previo a la ejecución del plano que va asociado con el movimiento continuo de la cámara y que, como se verá, plantea una problemática de montaje mucho más compleja.

A partir de una selección de planos-secuencia de películas de Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos y Béla Tarr, se realiza un diagnóstico relacional entre lentitud cinematográfica y percepción de la duración como experiencia subjetiva. Sin tratar de parcelar las rutinas cinematográficas de estos tres cineastas, pues entre ellos hay evidentes lazos de unión, el estudio que se plantea caracteriza el plano-secuencia de Tarkovski asociado a un viaje constante entre la realidad y el ensueño cinematográfico. En el caso de Angelopoulos, se analiza su relación con lo que podemos denominar el tiempo de la historia, un tiempo que hace presente determinados acontecimientos del pasado de Europa. Por último, en los planos-secuencia de Béla Tarr observaremos su necesidad de comprender una realidad que le es esquiva y que le lleva a someter a sus personajes a estados de observación atenta, contemplativa o ensoñadora. En todos ellos, su cine sería representativo de un “cine lento”¹²⁴ —expresión peyorativa que popularmente “encasilla”—, un cine que provoca en el espectador una auténtica experiencia de la duración, un cine que es ejemplo manifiesto de la ruptura de la temporalidad fílmica, y como consecuencia, de la temporalidad real. Como he apuntado, la lentitud cinematográfica de estas obras se pone en relación con el estudio de la duración como experiencia de la percepción, tomando como referente las tesis de Henri Bergson y una vez más, la interpretación de Gilles Deleuze en sus conocidos *Estudios sobre cine*.

Finalmente, se presentan tres proyectos artísticos personales, la videoins-

124 En torno a la denominación de “cine lento” se agruparían un buen número de películas provenientes de pseudogéneros cinematográficos como “cine arte”, “cine de arte y ensayo” o un cine, como el de los directores apuntados, que se desarrolla a través de escenas en las que el ritmo es mucho más pausado (lento) si se compara con el cine Hollywoodense. En el año 1957, Jean Leirens (LEIRENS, J. *Tiempo y cine*. Buenos Aires, Ed. Losange, 1957) ya advertía una preocupación por como determinadas películas de “ritmo lento” afectaban al espectador de cine hasta el punto de irritarle. Para Leirens esto era un prejuicio, una aversión de índole psicológica que identificaba el cine con el movimiento. Recientemente, en una entrada del blog “El tercer ojo” (27.2.2011), Sylvian Provillard hace su propia *Apología del cine lento*, destacando que la gran mayoría de los espectadores nacidos a principios de la década de los setenta no están preparados para “ser receptores de un cine con menos de cinco planos al minuto, y bien [se pueden] volver locos al ver un plano único de cinco minutos” (<http://www.lahuesuda.com/html/contenido.php?id=2206>, visto el 27.02.2013). No existen, hasta el momento, trabajos de investigación, artículos o libros que aborden el “cine lento” como objeto de estudio, probablemente porque sólo se trata de una denominación libre que “discrimina” un cine, únicamente, en cuanto a su velocidad o ritmo (incluso desde la propia crítica cinematográfica), algo que no deja de ser tremendamente arbitrario y, en ocasiones, prejuicioso. Pero más allá de esta consideración, el “cine lento” es un cine en el que por encima de todo, parafraseando a Theo Angelopoulos, se “degusta” el tiempo. (El País, 11.12.2004: http://elpais.com/diario/2004/12/11/espectaculos/1102719603_850215.html visto el 27.2.2011).

talación *The inmate's march* (2009), el cortometraje *Before the law without law* (2011) y la película *La fotografía* (2012). La ubicación de su estudio al final de esta parte de la tesis no es un modo de conclusión, una forma artística de culminar unos intereses creativos dentro de un marco investigador determinado. Como se ha dicho en la introducción de este trabajo de investigación, la obra personal es considerada aquí como un material más de la investigación y es puesto en relación con el resto de materiales estudiados, en un nivel similar. Las obras apuntadas utilizan el plano-secuencia como elemento formal vertebrador, son propuestas en torno a la ruptura de la temporalidad (fílmica y real) y han sido pensadas (imaginadas + concebidas + desarrolladas) junto al resto de materiales (textos e imágenes).

2. TIEMPO Y PLANO SECUENCIA: EN LOS LÍMITES DE LA (ILUSIÓN DE) REALIDAD

- But isn't fiction real?
- Why?
- Well, you can see it in the movie, right?
- Of course.
- Well, then it's just as real as reality... because you can see it too, right?
- Bullshit!

Funny games (Michael Haneke, 1997)

“Uno de los más célebres operadores de Lumière, Alexander Promio, pasa por ser el inventor del primer travelling de la historia del cine. Era en Venecia. Promio había puesto la cámara en un barco y filmaba el desfile de los palacios que bordeaban el Gran Canal. Al despachar su minuto de película a Lyon, confesaba sus dudas: ¿el espectador (también completamente neófito en materia de cine) iba a soportar ese nuevo tipo de movimiento, tan poco *natural*? ¿Esos palacios que se movían solos a lo largo del agua? ¿Esas masas de piedra que hacían el efecto de ir al encuentro del espectador no iban a espantarlo?” (COMOLLI: 2010, 46)

“Una obra fantástica sólo es fantástica cuando convence (si no, es simplemente ridícula), y la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal aparece realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de un surgimiento gradual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario puramente *concebido*”. (METZ, 2002: 33)

Ángel Quintana (1999), afirma que para Bazin “el cine no hace más que prolongar la tradición realista de la imagen (...) su objetivo intrínseco, como medio de expresión realista, reside en el modo en que reproduce la significación concreta y esencial del mundo” (QUINTANA, 1999: 13). El discurso fílmico de André Bazin está construido desde una posición de asimilación del cine con la realidad cotidiana. Al mundo objetivo que ya capturaba la cámara fotográfica se le unió con el cine el tiempo. “El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica [...] Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración...” (BAZIN, 2008: 29). En este sentido, Bazin tiene muchos puntos en común con la teoría cinematográfica de su coetáneo el filósofo alemán Siegfried Kracauer, ya que en ambos el cine se presenta como reflejo del mundo. Es curioso que ambas teorías surgieran en la misma época¹²⁵,

¹²⁵ Al final de la escapada (Godard), Los cuatrocientos golpes (Truffaut) y El signo del Leo (Rohmer) son películas realizadas en el año 1959 que están muy influenciadas por las teorías de Bazin y que revolucio-

lo que responde, según apunta Carlos Losilla¹²⁶, al “convencimiento de que el cine moderno debía partir de una idea de realidad como iluminación, como representación del mundo tangible” (KRACUAER, 1996: IV). Sin embargo, entre ambos teóricos hay notables diferencias. Mientras que para Kracauer la materia prima del cine es la captación del momento mágico de la verosimilitud cotidiana, Bazin sólo está interesado en el realismo del espacio. La diferencia esencial entre Kracauer y Bazin es “el flujo de la vida contra la delimitación del espacio, la espontaneidad de lo real contra su funcionamiento” (KRACUAER, 1996: V). Ahora bien, ¿qué entendía Bazin por “realidad”?

Para Bazin el término realidad cinematográfica ha de medirse en términos de “cualidad” y no de “cantidad”, es decir, no por un mayor o menor grado de realismo sobre la pantalla. La realidad debe ser sustituida en la pantalla por una “ilusión de realidad” que hace olvidar la realidad misma gracias a la representación cinematográfica. El dominio de esa “ilusión de realidad” está en manos del cineasta quien nunca debe olvidar la inevitable conexión con la realidad:

“Realidad no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes. Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla; cada una de ellas introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones más o menos corrosivas que no dejan subsistir todo el original. Al final de esta alquimia inevitable y necesaria, la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico. Es una ilusión necesaria, pero que trae consigo rápidamente la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica. En cuanto al cineasta, una vez que ha obtenido esta complicidad inconsciente con el público, se encuentra con la gran tentación de descuidar cada más la realidad. La costumbre y la pereza ayudan y llega un momento en el que él mismo no distingue

cionan el panorama cinematográfico europeo. Por su parte, La *Teoría del cine* de Kracauer se publica por primera vez en el año 1960.

126 Carlos Losilla firma el prólogo de la edición española de (KRACAUER, 1996).

claramente dónde empiezan y dónde terminan sus mentiras. Y no se le podría reprochar el mentir, ya que es la mentira lo que constituye su arte, pero sí el no dominar la mentira, el ser su propia víctima e impedir así toda nueva conquista en el campo de la realidad.”

(BAZIN, 2008: 299-300)

El cine es una ilusión de realidad que provoca la conquista de la realidad misma al estimular una pérdida de conciencia de realidad en el espectador. Esas conquistas en el campo de la realidad de las que habla Bazin, el adecuado gobierno de la “mentira” en el cine, implica que este ha de servirse de otras formas de expresión que se alejen de los modelos clásicos de montaje. Formas de expresión “en las que el montaje respeta la realidad —el plano-secuencia, la profundidad de campo, panorámicas laterales” (QUINTANA, 1999: 16). No hay que olvidar que la crítica que Bazin hace al montaje cinematográfico tiene que ver con el hecho de respetar la unidad espacial del suceso “en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria” (BAZIN, 2008: 78). Por este motivo, Bazin afirma que “el montaje está prohibido” (BAZIN, 2008: 77) cuando lo esencial de ese suceso dependa de la presencia simultánea de varios factores de la acción. Esto no significa que el plano-secuencia sea la solución definitiva para que la narración y la realidad se reencuentren, ya que podría bastar “con que uno solo de sus planos (...) reúna los elementos previamente separados por el montaje” (BAZIN, 2008: 78).

El cine que crea “ilusión de realidad” exige de estos parámetros formales propios, pues como dice Deleuze en referencia al neorrealismo italiano, no se trata de representar o reproducir lo real, sino de “apuntar” a él. “En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones” (DELEUZE, 2004 [2]: 11). Según Deleuze el neorrealismo italiano inventó un nuevo tipo de imagen que Bazin denominó “imagen-hecho”, añadiendo a la realidad un “«plus de realidad», formal o material” (DELEUZE, 2004 [2]: 11). Sin embargo Deleuze no cree que el problema se plantee en un nivel formal o de contenido sino en un nivel mental, en términos de pensamiento. Es decir, si los aspectos formales y de contenido de las películas neorrealistas italianas producían esa “ilusión de realidad” de la que hablaba Bazin, el “plus de realidad” que conmociona, según Deleuze, podría residir en la prolongación de la percepción al pensamiento, subordinando la imagen a

las exigencias de nuevos signos que la llevarían más allá del movimiento (DELEUZE, 2004 [2]: 11).

De Bazin se desprende la idea de que el mundo es capaz de imprimirse por sí mismo sobre la superficie sensible del negativo filmico. Esto nos llevaría a considerar la pantalla de proyección en los mismos términos que la ventana albertiana, es decir, considerar la tela, el lienzo del pintor, como de cristal o material translúcido, una ventana abierta. Sin embargo, como bien apunta Jean-Louis Comolli, “la pantalla no es una ventana, y si el cine muestra, al mismo tiempo oculta” (COMOLLI: 2010, 27). Según Comolli, el cara a cara que ambiciona Bazin entre mundo y película siempre está mediatizado: en primer lugar, por la propia técnica de la cámara, que encuadra, selecciona lo que quiere y por supuesto, mide el tiempo —es un reloj que funciona a 24 ó 25 imágenes por segundo; y en segundo lugar, por el lugar que ocupa el espectador definido por el hecho de compartir una duración (COMOLLI: 2010, 38). El movimiento, la gran ilusión cinematográfica, no está “en” las imágenes, sino “en” la máquina, de ella proviene:

“La máquina devuelve movimiento a lo que se ha registrado como *muerto* para que viva de nuevo. Si la reproducción de la vida pasa por la máquina, quiere decir que la vida en la pantalla nos es verdaderamente *igual* a la vida en la vida (...) [y] la máquina nos impone una relación con el mundo parcial y fragmentaria, desigual y aleatoria.” (COMOLLI: 2010, 76)¹²⁷

¿Si el cine fuera el fiel reflejo del mundo, la inscripción del mundo en la película, sino fuera un conjunto de artilugios con capacidad de crear una determinada ilusión espacio-temporal (realidad), por qué el primer espectador de cine no iba a estar preparado, como temía Alexander Promio, para ver los palacios del Gran Canal moverse solos a lo largo del agua?

Llegados a este punto se antoja imprescindible conocer el planteamiento de uno de los cineastas más representativos del neorrealismo italiano. En 1967, Pier Paolo Pasolini publicó su *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad*, un estudio sobre la continuidad

¹²⁷ A pesar de que el objeto aquí es analizar la relación entre realidad y uno de los significantes filmicos, el plano-secuencia, si me parece adecuado dejar anotado aquí esta interesante consideración de Jean-Louis Comolli al respecto de la teoría de Bazin. ... “que la *impresión de realidad* analizada por Bazin es efectivamente el fundamento del embuste, sin duda, pero que este no puede reducirse al carácter nocivo atribuido a los poderes de la ilusión; que hay una positividad de la ambigüedad cinematográfica, que engaña para desengañar en vez de desengañar para engañar; que el embuste tiene una historia y por lo tanto un sentido, y es por ello una herramienta que permite deconstruir parte de nuestras cegueras y sorderas ordinarias.” (COMOLLI, 2010: 91)

cinematográfica que forma parte de una profunda teoría cinematográfica personal. Para Pasolini el plano-secuencia es una toma subjetiva de la vida, lo que implica el más alto grado de realismo audiovisual, pues se equipara con nuestra propia existencia:

“Tomemos un plano-secuencia en estado puro: esto es, la reproducción audiovisual, hecha desde un emplazamiento visual subjetivo, de un fragmento de la infinita sucesividad de cosas y acciones que podría potencialmente reproducir. Un plano-secuencia tal en estado puro, estaría constituido por una sucesión extraordinariamente molesta de cosas y acciones insignificantes. Aquello que en cinco minutos de mi vida me ocurre y surge en mí, se convertiría, proyectado en una pantalla, en algo absolutamente carente de interés: de una irrelevancia absoluta. Esto no se me presenta en la realidad, porque mi cuerpo está vivo, y esos cinco minutos son cinco minutos del soliloquio vital de la realidad consigo misma. El hipotético plano-secuencia puro pone a la vista, entonces, representándola, la insignificancia de la vida en cuanto vida.”

(PASOLINI, 2006: 91)

Como se observa, para Pasolini el plano-secuencia per se no tiene ninguna relevancia cinematográfica. Ahora bien, al igual que ocurre con todo el material fílmico, es el montaje externo el que proporciona el sentido, pues “el montaje hace con el material de la película (el cual está constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planos-secuencia, como posibles tomas subjetivas infinitas), aquello que la muerte hace con la vida” (PASOLINI, 2006: 87). Esta relación entre el montaje y la muerte tiene su explicación en el hecho de que, según el cineasta italiano, al morir se realizaría el montaje de nuestra vida. La muerte agarra de la vida

“...sus momentos verdaderamente significativos (y ya no, ahora, modificables por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los pone en sucesión, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo mismo, lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo mismo lingüísticamente bien descriptible (en el ámbito precisamente de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos.” (PASOLINI, 2006: 87)

Esta es la razón por la que Pasolini observe una relación insignificante entre cine y vida: “una vida, con todas sus acciones, es descifrable de manera completa y verdadera sólo después de la muerte: en este punto, sus tiempos se estrechan y lo insignificante cae.” (PASOLINI, 2006: 94). Como se puede observar, la equiparación del plano-secuencia con la vida es complementada con la que hace entre la muerte y el montaje. Si para Pasolini la realidad en su acontecer está siempre en tiempo presente, y por consiguiente el tiempo del plano-secuencia es el presente, con el montaje se pasa del cine a la película, esto es, del presente al pasado, “un pasado que por razones inmanentes al medio cinematográfico (...) tiene siempre los modos del presente (es, esto es, un presente histórico)” (PASOLINI, 2006: 86). En resumen, la vida es al plano secuencia (cine) lo que la muerte al montaje externo (película). Esta asimilación del cine (montaje) con la muerte es utilizada también por Jean-Louis Comolli en los años setenta en *Técnica e ideología*. Comolli afirma que en el cine lo discontinuo no es bienvenido pues instituye una “ruptura en lo vivo”. “A través de la discontinuidad, la sacudida, la desligazón, lo que vuelve son los sobresaltos del esqueleto, lo que vuelve es la muerte” (COMOLLI, 2010: 104). Y su reciente *Cine contra espectáculo* se reafirma:

“El mundo ya no es tal como en sí mismo, ayer, nos parecía dado. Creer en él sería dejar de creer en el cine. Si el cine, poder de destrucción, puede no obstante *salvar* algo del mundo, es porque este ha perdido ya mucho de su poder y quizá de su sustancia (...) Así, el cine se celebra a sí mismo como *huella* de la muerte: muerte del cine pero también del mundo que respaldaba es cine.” (COMOLLI, 2010: 37).

Sin embargo, esta visión que fusiona cine y realidad cotidiana a través de aspectos formales propios, como el plano secuencia, es rebatida por Jean Mitry¹²⁸. Mitry afirma que el cine, a pesar de sus esfuerzos por mostrar un esquema continuo, en realidad se nos “presenta como un desarrollo espacio-temporal discontinuo totalmente diferente del continuum unívoco del espacio-tiempo real” (MITRY, 2002[2]: 5). En este sentido, Mitry tacha de ingenuo a Bazin por pensar que la cámara ofrece una imagen objetiva e imparcial de la realidad al registrar automáticamente un dato real y afirma que la imagen cinematográfica pone de manifiesto una apariencia nueva que es correlativa a la realidad del mundo: “ante la imagen cinematográfica tomamos conciencia de un real organizado por esa imagen

128 Un buen y conciso estudio sobre las diferentes consideraciones del realismo en el cine en Bazin y Mitry se puede leer en (COMOLLI, 2010: 178-191).

(organizado “en” imagen) aunque a través de esa imagen lo que vemos sea lo real inmediato” (MITRY, 2002[2]: 7). En su crítica a Bazin, Mitry llega a un punto de sarcasmo al afirmar que “el arte no es sumisión a lo real. Si lo que se pretende es lo *real integral* basta con bajar a la calle” (MITRY, 2002[2]: 11). Como hemos visto con anterioridad, Mitry tenía serias dudas sobre la expresión plano-secuencia, a la que consideraba como “toma vistas”, y ante la que observaba un inherente montaje interno¹²⁹.

Puede ser que el plano secuencia, dentro del avance de la técnica cinematográfica, haya contribuido a reafirmar la impresión del cine como un reflejo exacto de la realidad. Pero como bien señala Juan Orellana:

“la realidad cinematográfica —o el realismo cinematográfico— se construye a través del encuentro de la objetividad física de la imagen fílmica con la racionalidad, libertad y afectividad subjetivas del espectador (...) sólo una mentalidad ridículamente positivista es capaz de creer y mantener que el cine refleje fielmente la realidad, porque eso supone reducir la realidad a un factor de su apariencia, a una estructura, a un código, e implica una reducción del cine a un mero producto de relaciones materiales y estructurales encerrado en el estrecho perímetro de sí mismo.” (ORELLANA, 2003)

La cámara cinematográfica registra imágenes reales que no son más que algo *indicial* de la realidad misma y el plano secuencia es una de las formas propias que tiene la imagen cinematográfica de constituirse en signo de lo real. En este sentido, Juan Orellana destaca el valor que Bazin da al plano secuencia como “el elemento lingüístico más adecuado para expresar un acontecimiento, ya que es el más respetuoso con la dinámica de los hechos” (ORELLANA, 2003). Para Orellana el acontecimiento es el signo supremo de la realidad y el acontecimiento fílmico un signo de tal trascendencia que puede afectar a nuestra relación con la realidad. Sin embargo, con la teoría cinematográfica de Tarkovski, el concepto de realidad baziniana evoluciona al incorporar al acontecimiento de la vida su propio ritmo interno, su inherente temporalidad, de tal forma que el registro cinematográfico de un acontecimiento debe incluir la cadencia temporal del mismo. Para Tarkovsky el ritmo de una película va asociado análogamente con la tensión temporal del plano, de tal forma que “el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la

¹²⁹ Para más información al respecto ver el capítulo Los principios del “no montaje” y lo real global en (MITRY, 2002(2): 3-28).

tensión del tiempo que transcurre en ellos” (TARKOVSKI, 2006: 142). Una tensión que es imprescindible porque es el plano el que nos informa del movimiento del tiempo.

“El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo.” (TARKOVSKI, 2006: 147).

Esta es la razón por la que Tarkovsky, al igual que ya hiciera Bazin, también rechace el montaje. Se trata de una concepción “naturalista” del arte cinematográfico, en el sentido de que es análoga a la dinámica temporal de la vida, en la cual no existen cámaras lentas, énfasis musicales o lentes deformantes (ORELLANA, 2003). Como dice el propio director ruso: “La imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de los hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta.” (TARKOVSKI, 2006: 89). Este carácter signico del acontecimiento cinematográfico con capacidad de alterar nuestra relación con la realidad es aún más evidente tras conocer el pensamiento del director ruso:

“Normalmente, el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido. Va al cine buscando experiencia de la vida, porque precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte; es más, no sólo la enriquece, sino que la extiende considerablemente, por decirlo de algún modo.” (TARKOVSKI, 2006: 84).

Esto se enmarca dentro de una concepción poco ortodoxa del sentido del cine, alejada del mero entretenimiento pasivo.

“El colocar al hombre en un espacio ilimitado, el hacer que se funda con un masa inmensamente grande, directamente junto a él, y con hombres que pasan, alejados de sí, el ponerle en relación con todo el mundo: ¡ese es precisamente el sentido que tiene el cine!” (TARKOVSKI, 2006: 87)

A pesar de que a Tarkovsky le atrae la “lógica de lo poético” en el cine,

manifiesta rotundamente su rechazo por el concepto de “cine poético”, un cine que origina símbolos y figuras retóricas [“miserable simbología” (TARKOVSKI, 2006: 90)] que se alejan de la forma de imagen que constituye la esencia del cine. Un cine al que llama pretencioso, ya que se distancia del hecho y del realismo del tiempo. Sin embargo, él observa que el cine posee un sentido poético específico que “se opone al simbolismo y está apegado a esa sustancia declaradamente terrenal, con la que tenemos que tratar hora tras hora” (TARKOVSKI, 2006: 141). Esa sustancia terrenal es la misma realidad transmitida por el cine a través de una lógica de lo poético. Según Pilar Carrera este principio poético en Tarkovski “priva al lenguaje de la necesidad actancial y permite que las imágenes se manifiesten desvinculadas de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es el de la *necesidad de la acción*” (CARRERA, 2008: 22).

Como se ha visto, la relación entre plano-secuencia y realidad ha sido un asunto de importancia dentro la teoría y práctica cinematográfica entre los años sesenta y ochenta del siglo XX. Tras lo dicho, considero que el plano-secuencia actúa como un catalizador de ese pensamiento inconsciente que desliga la realidad y la fantasía en el espectador. El plano-secuencia posibilita el desmembramiento del espacio y del tiempo que nos anclan en lo real, y como herramienta cinematográfica (del arte) no nos somete a él, como apuntaba Mitry. Como artistas, sabíamos que, desde Eisenstein, el montaje de representaciones constituía en el cine un arma imprescindible para la construcción de esa realidad que es la gran mentira cinematográfica. Desde Bazin y hasta Tarkovsky, el plano-secuencia, que complementa el montaje de representaciones, es una herramienta que permite modular libremente todas las reglas que constituyen esa “estructura” espacio-temporal donde nuestras vidas se desarrollan, posibilitando experiencias subjetivas en el espectador que con el montaje no podría tener. Así, y como veremos a continuación, algunos artistas tienen en el plano-secuencia la gran forma desde la que entender la realidad, su realidad. El “tempo lento” sobre el que se constituyen se convierte en un desafío experiencial para el espectador y son una prueba indiscutible de cómo las imágenes pueden alcanzar nuevos órdenes de realidad.

3. EL PLANO SECUENCIA: UNA APROXIMACIÓN A LOS PROBLEMAS DEL MONTAJE INTERNO

El cine temprano se hacía con la cámara fija. El único movimiento en la cámara era el de la manipulación de la manivela de arrastre de la película por parte del operador. De la precisión del movimiento de la manivela durante el rodaje y durante la proyección dependía el movimiento obtenido. En este estado primitivo del cine, la imagen, “más que ser imagen-movimiento, está en movimiento” (DELEUZE, 2004 [1]: 44). La imagen-movimiento vendría después y quedaría constituida por dos operaciones características: la movilidad de la cámara y el montaje, es decir, la unión de planos a través de un *raccord*¹³⁰.

Una de las consecuencias de la movilidad de la cámara es la creación de lo que se conoce como plano-secuencia, término extendido desde hace décadas que engloba dos conceptos originarios del cine temprano: plano y secuencia¹³¹. Si atendemos a sus acepciones cinematográficas según el Diccionario Real de la Academia española¹³², “plano” sería la parte de una película rodada en una sola toma, mientras que “secuencia” sería la serie de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte del argumento. Si la secuencia implica, indirectamente, el montaje de las unidades que lo componen, podemos afirmar que el término plano-secuencia encierra en sí mismo, aparentemente, una paradoja, ya que es a la vez unidad y conjunto de unidades¹³³. Santos Zunzunegui, por ejemplo, duda de la caracterización nominal de plano-secuencia en lo que se refiere a los límites de una secuencia, ya que existen secuencias muy breves que también son recogidas en un único plano. Para su estudio sobre el cine de Mizoguchi, Zunzunegui prefiere hablar de “planos-sostenidos”, apropiándose de la expresión de Ignasi Bosch, entendiéndolo por tales, “*aquellos de duración mayor a la normal*, aunque no cubran la totalidad de una

130 *Raccord* es igualación, continuidad visual, sonora o luminica. Es la continuidad entre los distintos planos en lo que concierne a transiciones de tiempo y espacio, cambios de ritmo y ordenación visual de la narración, con el fin de observar las reglas de la verosimilitud, flexibilidad y coherencia narrativa global. Fuente: PRIETO, F. *Diccionario terminológico de los medios de comunicación: inglés/español*. Madrid; Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1991, p.225.

131 En la tesis doctoral “La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad”, de Mario Rajas Fernández (Universidad Complutense de Madrid, 2008), el autor hace un exhaustivo repaso de las múltiples definiciones de plano secuencia, para terminar proponiendo su propia definición: “Unidad estructural que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido.” p.128.

132 Vigésimo segunda edición del RAE.

133 Para más información sobre los términos plano y secuencia, ver AUMONT, J. y MARIE, M. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca, 2006. En este mismo volumen, se define el plano-secuencia como “un plano bastante largo y articulado para representar el equivalente a una secuencia.” *Ibid*, p.170.

secuencia” (ZUNZUNEGUI: 2008, 194). Más adelante volveré sobre esta paradoja, pero antes quiero destacar lo que a mi entender es la característica fundamental de todo plano-secuencia: su autonomía respecto del todo cinematográfico. En los *Estudios sobre la significación en el cine*, Christian Metz distingue ocho grandes tipos de *segmentos autónomos*, es decir, “secuencias”. El segmento autónomo es la subdivisión de primer rango del filme, es decir, una parte de él (y no una parte de una parte de él). La distinción que existe entre “plano” y “secuencia” responde, según Metz, a que el primero es un *segmento mínimo* y la segunda un segmento autónomo, lo que no impide que un segmento mínimo pueda ser en ocasiones un segmento autónomo. Para Metz el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar “sintagmas”, es decir, unidades de autonomía narrativa en los cuales los elementos interactúan semánticamente. Pues bien, el primero de los ocho sintagmas propuestos por Metz es el *plano autónomo* –un sintagma compuesto por un solo plano. (METZ, 2002, 145-146)

“El plano autónomo consta de varios subtipos: por una parte, el famoso “*plano secuencia*” del cine moderno (=toda una escena tratada en un solo plano; lo que otorga al plano su autonomía es aquí la unidad de una “acción”); por otra parte, diversas clases de planos cuya autonomía se debe a su estatuto de *interpolaciones* sintagmáticas, y que se podrían agrupar bajo el nombre de *insertos*...” (METZ, 2002, 147)¹³⁴

Esta autonomía se traduce en que el plano puede funcionar como una película dentro de la película al no depender de un plano anterior y/o posterior para su comprensión, esto es, de un montaje externo, siempre y cuando, como veremos más adelante, produzca “sentido”.

Antes me he referido a una aparente paradoja que encierra el plano-secuencia. El hecho de que sea considerarlo como un conjunto de unidades dentro de una misma unidad implica, indirectamente, que existe un “pseudomontaje” de ese conjunto de unidades que da sentido a la unidad superior. Esta idea es la que llevó a Jean Mitry a dudar de la acepción de plano-secuencia como una unidad sin montaje, ya que su planteamiento es que existen muy pocos planos en los que el montaje o las “condiciones de montaje” no intervengan.

“En estos pretendidos *planos-secuencia* la cámara está en

134 Para más información sobre la “gramática” del cine según Metz y su estructura sintagmática ver el capítulo “Problemas de denotación en el filme de acción” en (METZ, 2002: 131-167).

perpetuo movimiento (...) Es un continuo cambio de angulaciones y puntos de vista. En síntesis, en lugar de *montar* pegando uno tras otro planos diversos tomados separadamente, se hace el montaje en estudio realizando esta misma sucesión de planos en un solo y mismo movimiento continuo, en el transcurso de una toma.” (MITRY, 2002[1]: 177)

Mitry critica la expresión plano-secuencia porque el término “plano” pierde su significación precisa convirtiéndose en un sinónimo de “toma vistas” (MITRY, 2002[2]: 14). Sin embargo, el plano-secuencia no implica ni desaparición del montaje ni interiorización del montaje. En primer lugar, parafraseando a Deleuze, el montaje no desaparece en beneficio del plano-secuencia pues aquel es parte sustancial del cine. Lo que ocurre es que cambia de sentido, es decir, “en lugar de componer las imágenes-movimiento de tal manera que de ellas salga una imagen indirecta del tiempo, descompone las relaciones en una imagen-tiempo directa de tal manera que de ella salen todos los movimientos posibles.” (DELEUZE, 2004 [2]: 176). Y en segundo lugar, la idea de asociar el plano-secuencia (en rodaje) con una interiorización del montaje, tal y como lo expresa Mitry, es muy reduccionista, ya que en realidad lo que plantea el plano-secuencia son “problemas específicos de montaje.” (DELEUZE, 2004 [1]: 48). Veamos cuáles son algunos de estos “problemas específicos”.

Hemos de tener en cuenta que “la noción de plano puede disponer de una unidad y de una extensión suficientes si se le otorga su pleno sentido proyectivo, perspectivo o temporal.” (DELEUZE, 2004[1]: 45-46). Partiendo de esta premisa del “sentido” y entendiendo que cada plano secuencia implica una problemática específica de montaje, podemos analizar algunas características comunes a todos ellos. Tomemos como ejemplo el conocido plano secuencia que abre la película *Sed de mal* (1958), de Orson Welles. La escena se inicia con un primer plano de un hombre activando una bomba que explotará en tres minutos y que coloca en el maletero de un coche, y finaliza con la explosión de la bomba fuera de campo, justo en el momento en que Charlton Heston y Janet Leigh comienzan a besarse.

¿Se podría haber rodado esta secuencia en diferentes planos y darles sentido durante el montaje? Por supuesto. Ahora bien: en primer lugar, el montaje no hubiera resuelto la tensión dramática del paso del tiempo. Sabemos que la bomba explotará en un tiempo que es conocido y como espectadores nos cargamos de la tensión que el tiempo fílmico nos ofrece y que en esta ocasión coincide, precisamente, con el tiempo real.

Y es que “el tiempo transcurre en un plano-secuencia pesadamente, segundo a segundo, sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo.” (AMO, 1972: 97). En segundo lugar, la presentación de las diferentes escenas dentro de la misma secuencia, fundamentalmente la escena del coche y la escena de los actores que van caminando, provocaría una desubicación espacial en el espectador que el plano-secuencia elimina, ya que, parafraseando a Noël Burch (1982), el plano-secuencia propicia un paralelismo entre vectores de diferente orientación constituyendo una conexión de los pedazos heterogéneos del espacio y confiriendo así una homogeneidad al espacio constituido¹³⁵. Y por último, el plano secuencia de Welles hace uso de la profundidad de campo para introducir de lleno al espectador desde el inicio en la realidad fílmica a través de su identificación con la realidad. Estas tres características son las que confieren al plano secuencia su sentido proyectivo, perspectivo y temporal.



Extracto de *Sed de Mal*
(Orson Welles, 1958)

Por lo tanto, montaje y plano-secuencia no son antagónicos, sino complementarios, como nos recuerda Deleuze:

“el montaje corto, cortado o fragmentado, y el largo plano-secuencia sirven a una misma causa. El primero presenta sucesivamente cuerpos, cada uno de los cuales ejerce su fuerza o sufre la de otro: «cada plano muestra un golpe, un contragolpe, un golpe recibido, un golpe asestado (...) El segundo presenta simultáneamente una relación de fuerzas en su variabilidad, en su inestabilidad, en la proliferación de cen-

¹³⁵ Noël Burch se refiere particularmente al plano-secuencia en la obra del cineasta japonés Mizoguchi, del que considera que sus planos son auténticos “planos-rodillo” que desenrollan los pedazos sucesivos de espacio a los que están ligados (BURCH, 1982).

tros y en la multiplicación de vectores (...) De un lado y de otro hay siempre choque de fuerzas, dentro de la imagen o de las imágenes entre sí. Un montaje corto puede reproducir un plano-secuencia, por guión técnico, como en la batalla de *Campanadas de media noche*, o un plano-secuencia producir un montaje corto, por reencuadre incesante, como en *Sed de mal* (DELEUZE, 2004 [2]: 188-189).

Sin embargo, no es únicamente el “reencuadre incesante” lo que asemeja el plano-secuencia con el montaje corto ya que, como se ha visto, existe una relación histórica entre plano-secuencia y realidad que ha de ser tenida en cuenta, y que hace que esta complementariedad tenga un carácter mucho más complejo.

4. PLANO SECUENCIA, LENTITUD Y CONTEMPLACIÓN

“Una de las propiedades esenciales del espectador cinematográfico es el básico desplazamiento temporal que se le ofrece: el tiempo de producción fílmica, el tiempo de su ficción y el tiempo de su proyección se combinan en el mismo instante del ver. Muchos teóricos han descrito cómo las convenciones cinematográficas de construcción narrativa e ilusionista funcionan para ocultar esta combinación, pero menos atención se ha prestado a la *duración* subjetiva o psicológica de ver muchas películas en el tiempo —repetidamente, a pares o, más recientemente, con alternativas características de reproducción a cámara lenta, movimiento inverso o congelación de la imagen.” (FRIEDBERG, 1993: 125)

a. Introducción

Hablar de ralentización es referirse a una operación que implica lentificar algo disminuyendo su velocidad, lo que hace de la ralentización una acción muy específica en la que la velocidad disminuye porque el tiempo objetivo (medible) aumenta, obteniendo así una disposición lentificada de parte de los elementos que componen un todo.

La ralentización en cine o vídeo sólo se puede conseguir por medios técnicos, bien *directamente* (la cámara es capaz de registrar más información en el mismo “tiempo” [velocidad rápida] de tal forma que al reproducir a la velocidad normal de visionado se consigue el deseado efecto de ralentizado) bien *indirectamente* (forzando un material previamente grabado para que pueda ser visto en un tiempo mayor. Lo que se produce es una extrapolación o desdoblamiento de los fotogramas, consiguiendo una ralentización simulada, con un efecto “menos real” que la ralentización directa). Desde el punto de vista de la percepción, la ralentización se manifiesta en una alteración del movimiento normal, de tal forma que lo cinemático sería el “punctum” para la percepción.

De esta forma, podemos afirmar que todo lo ralentizado será percibido como lento a pesar de que no todo lo lento provenga de una ralentización. Entonces, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de lentitud y cuál es su relación con la experiencia subjetiva de la duración?

Hablar de lentitud es hablar de la cualidad de lo lento, es decir, del desarrollo tardo o pausado de la ejecución o del acontecer de algo. A la vista

de esta definición no es difícil acordar que el que algo sea lento o que su desarrollo sea pausado es, en la mayoría de los casos, algo subjetivo que depende de muchos factores. Por lo tanto, percibir algo como lento está relacionado directamente con el cómo se ve alterada la duración durante la percepción. Mientras que la ralentización sólo se puede conseguir por medios técnicos la lentitud depende en gran medida de la percepción del acontecimiento.

A través de diferentes planos secuencia en los que se pone de manifiesto esta percepción de lo lento, se estudiará la relación que se establece tanto con la experiencia subjetiva de la duración (tal y como es estendida por Henri Bergson) como con lo que podemos denominar la experiencia de la contemplación, entendida esta, como la acción y el resultado de mirar algo con atención y admiración (el término *contemplar* es originariamente ver, por lo que *contemplación* es visión, es decir, teoría). De este modo, el significado original del término “contemplar” encierra un triple contenido: a), se trata de mirar, pero de un mirar con atención, con interés, que involucra la dimensión afectiva de la persona; b), dicho interés procede del valor o calidad que posee la realidad contemplada; y c), este mirar comporta una presencia o inmediatez de dicha realidad.¹³⁶

136 Fuentes consultadas: FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ed. Ariel, 1994, tomo I, p.674; COROMINAS, J. y PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Ed. Gredos, 1996, tomo II, p.181; y BELDA, M. *¿Qué es la contemplación?*, consultado en: <http://www.almudi.org/inicio/tabid/36/ctl/detail/mid/386/aid/583/paid/0/default.aspx> (visto el 28.2.2013).

Manuel Belda señala que del significado original del término “contemplación” se han derivado históricamente otros significados más específicos:

1. Contemplación *estética o artística*, donde se contempla una realidad por su valor estético o artístico, por ejemplo una espléndida puesta de sol o una magnífica obra de arte.
2. Contemplación *filosófica o intelectual*, donde lo que se contempla es la verdad. Es famoso el concepto de contemplación intelectual según Santo Tomás de Aquino: «La contemplación pertenece a la simple intuición de la verdad (simplex intuitus veritatis)»
3. Contemplación *religiosa o sobrenatural*, donde se contempla a Dios. En ella se percibe o experimenta de algún modo a Dios.

b. Lentitud cinematográfica: experiencias de la duración

“En el cine, las *unidades de tiempo* son unidades de forma y sentido. Cada plano cinematográfico se define ante todo por una duración (...) que se impone al espectador como procedente de la obra, sea cual fuere la manera como tal o cual espectador sientan a continuación esta duración: hay una subjetividad de la percepción de las duraciones objetivas (las del contador de imágenes de la cámara o el proyector) que las hace variar imaginariamente, les da un ritmo mental propio de cada sujeto singular en cada función singular.” (COMOLLI, 2010: 53-54)

Jean-Louis Comolli se pregunta qué puede enseñar un plano cinematográfico de dos o tres segundos además de los beneficios de la visión refleja (el golpe de vista de un cazador): ¿es eso ver? Sin embargo, “un plano que dura (...) me pesa ante todo como una restricción y, por durar, se abre a continuación a mi presencia y me deja habitarlo con mi fantasía (que puede ser la de escapar a su influjo)” (COMOLLI, 2010: 121). Analicemos pues, la duración como el concepto que verdaderamente define la esencia del plano-secuencia –y por extensión, de cualquier plano cinematográfico.

En el año 1907, en su libro *La evolución creadora*, Henri Bergson definió el concepto de duración como “el continuo progreso del pasado que va comiéndose al futuro y va hinchándose al progresar” (BERGSON, 1979: 18)¹³⁷. Para Bergson la duración no es la sucesión de un instante que reemplaza a otro, ya que si fuera así sólo habría presente. La duración es una evolución, una prolongación del pasado en el presente, es ante todo variación, cambio [“si un estado de espíritu cesase de variar, su duración cesaría de transcurrir” (BERGSON, 1979: 15)], no existe un “yo” impasible que sintetiza los estados separados de nuestra existencia, puesto que si así fuera “no habría para nosotros duración, pues un yo que no cambia no dura” (BERGSON: 1979, 17). Pero la duración es algo más, “significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (BERGSON, 1979: 23). Bergson diferencia claramente entre un tiempo abstracto, de atribución científica, consistente en un número determinado de simultaneidades o “correspondencias” que no tiene en cuenta la naturaleza de los intervalos que separan dichas correspondencias entre sí, y un tiempo real, referido a la pura percepción de la duración, es decir, un tiempo experimentado internamente. Pero la duración es más que una experiencia vivida, “es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasa-

¹³⁷ El original en francés: “La durée est le progrès continu du passé qui ronge l’avenir et qui gonfle” en avançant, en BERGSON, H. *L’évolution créatrice*. 1907, P.U.F., 1998, pp. 4-6. Apunto que la traducción es bastante acertada teniendo en cuenta el significado de los verbos “ronger” [roer, carcomer o corroer (destruir)] y “gonfler” [hincharse, aumentar de volumen].

sada; es ya condición de la experiencia.” (DELEUZE, 1987: 35). Según la interpretación de Deleuze, para Bergson “la duración no era simplemente lo indivisible o lo no-mensurable, sino más bien lo que sólo se dividía cambiando de naturaleza, lo que sólo se dejaba medir variando de principio métrico en cada estadio de la división” (DELEUZE; 1987: 38)¹³⁸.

Mientras que Bergson relaciona la duración únicamente con el tiempo vivido, Jean Mitry, en *Algunas nociones de tiempo*¹³⁹, habla de tiempo y duración de forma complementaria: “tiempo y duración son complementarios de un mismo concepto, unas veces representado por un elemento de medición arbitrariamente elegido, otras experimentado por el ser en su yo profundo” (MITRY, 2002[2]: 313-314). Para Mitry la duración es la forma en la que experimentamos los estados, y afirma que la experiencia de la duración “sólo es total en la medida en que existe una representación objetiva del tiempo que nos permite situar los sucesos en relación unos con otros” (MITRY, 2002[2]: 317). Mitry es muy cercano a la tesis de Gaston Bachelard para quien, contrario a Bergson, la verdadera realidad es el instante y la duración sólo es una construcción sin realidad absoluta, es decir, para Bachelard, “el tiempo dura mediante la densidad regular de los instantes sin duración” (PUELLES ROMERO, 2002: 147). Sin embargo, Bachelard no pretende negar el estatuto de realidad de la duración, sino que lo subordina al instante. Y lo absoluto del instante le lleva a establecer un marco temporal en el que el pasado está vacío y el futuro no existe¹⁴⁰. Bachelard se basó para sus afirmaciones en la teoría de la relatividad de Einstein con quien Bergson mantuvo una viva polémica durante años¹⁴¹. Pues bien, Mitry se acerca de tal forma a Bachelard que llega a afirmar que la duración es “la organización de un conjunto de vinculaciones referidas a nuestra subjetividad. Es una jerarquía de instantes, la organización de nuestras preferencias y de nuestras elecciones” (MITRY, 2002[2]: 326), para continuar diciendo que,

“la duración es un sentimiento. Un sentimiento que depende de la intensidad psíquica del tiempo vivido y no de su dura-

138 Esto tiene su importancia, pues como he venido defendiendo, la suspensión temporal que provocan los planos-secuencia estudiados se relaciona con una percepción del tiempo distorsionada, que se ve alterada constante y heterogéneamente de su principio a su fin.

139 “Algunas nociones de tiempo” es el capítulo LXXII de [MITRY, 2002(2)].

140 Bachelard desarrolla su concepto de duración en dos libros: “La intuición del instante” (*L'Intuition de l'instant*, publicado por primera vez en 1932) y “La dialéctica de la duración” (*La Dialectique de la durée*, publicado por primera vez en 1950).

141 En 1922 Bergson publicó *Durée et simultanéité*, donde se propone confrontar su propia concepción de la temporalidad con la concepción del tiempo de la relatividad especial de Einstein. Para más información ver: http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/3/usrn/fundoro/archivos%20adjuntos/publicaciones/actas/actas_17/04.pdf

ción real (...) La duración (...) no puede ser referida más que al ser que la experimenta, y no es medible más que en términos de intensidad, es decir, de cualidad. Al no ser la duración más que una interpretación psicológica del tiempo, no existe la duración pura como no existe el tiempo absoluto (...). La duración es muy exactamente la cualidad del tiempo vivido.” (MITRY, 2002[2]: 316-317)

La experimentación del tiempo vivido, la percepción de la duración, depende en gran medida de nuestras experiencias anteriores. Por eso Mitry hace referencia a la memoria: “la experiencia de la duración supone la percepción de la duración y ésta necesita la introducción de la memoria. Pero la presencia de la memoria no permite, por sí sola, apreciar la duración o ni siquiera ordenar los recuerdos” (MITRY, 2002[2]: 322-323). Hay que apuntar que para Bergson tampoco existe una duración pura, él la contempla como parte de la experiencia. Para Bergson, lo que da la experiencia es siempre un mixto de espacio y duración: “La duración pura nos presenta una sucesión puramente interna, sin exterioridad; el espacio, una exterioridad sin sucesión (en efecto, la memoria del pasado, el recuerdo de lo que ha pasado en el espacio implicaría ya un espíritu que dura)” (DELEUZE, 1987: 35). Si Bergson afirmaba que en cada estado la memoria intervenía y extendía algo de ese pasado al presente [“La evolución del ser vivo (...) implica un registro continuo de la duración, una persistencia del pasado en el presente y, en consecuencia, una apariencia, al menos, de memoria orgánica” (BERGSON, 1979: 30)], Mitry, bien influenciado por Bachelard, afirma que es la memoria inmediata “lo que permite asegurar nuestra percepción de la duración asegurando la vinculación de las estimulaciones sucesivas. Percibimos la duración (igual que el movimiento en el cine) por la relación continua de una serie de percepciones discontinuas” (MITRY, 2002[2]: 327).

Asociando el transcurrir cinematográfico (*défilement*) con el concepto de duración bergsoniano descrito con anterioridad, observamos que cualquier fotograma siempre presenta un estado diferente del anterior a la vez que contiene algo del anterior (aún siendo el mismo fotograma repetido en el tiempo, como es el caso del fotograma congelado, seguiría conteniendo un pasado distinto del anterior, -estaríamos ante una imagen-tiempo, según Deleuze). Más aún, podemos decir que cada fotograma no es más que el conjunto de fotogramas que ya han transcurrido y que anticipa el siguiente. De esta forma, gracias a la variación progresiva, continua y constante de los fotogramas se pone de manifiesto el transcurrir de la duración.

Debemos tener presente lo que apunta Deleuze al plantear la tercera tesis de Bergson (referida siempre al libro *La evolución creadora*), a saber, “que la duración sea cambio, esto forma parte de su propia definición: ella cambia y no cesa de cambiar. Por ejemplo, la materia se mueve pero no cambia. Ahora bien, el movimiento expresa un cambio en la duración o en el todo” (DELEUZE, 2004 [1]: 22). En una imagen audiovisual “lenta” los fotogramas apenas presentan diferencias entre ellos, hasta tal punto que apenas pudieran ser diferenciados por el ojo. Sin embargo, el registro continuo de la duración no se ve modificado. Lo que sí se modifica es la percepción de la duración, porque ésta representa el tiempo subjetivo o el tiempo experimentado. Ahora bien, ¿seguiría habiendo cambio en la duración en el caso extremo de detención del movimiento? Podemos dar respuesta a esta pregunta utilizando el argumento de Deleuze al referirse al plano largo de un jarrón en la película *Banshun* (1949) de Yasuhiro Ozu:

“El jarrón de *Banshun* se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes. Hay devenir, cambio, pasaje. Pero a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, *un poco de tiempo en estado puro*: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce (...) La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito. El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella.” (DELEUZE, 2004 [2]: 31)

Extracto de *Bashun*
(Yasuhiro Ozu, 1949)



Con todo lo dicho hasta aquí podemos parafrasear a Bergson para decir que lo que se percibe como lento sería el continuo progreso del pasado que va comiéndose al futuro y va hinchándose (con lentitud) al progresar.

Como hemos visto, lo característico de la lentitud es que siendo los estados contiguos apenas discernibles entre sí la percepción de la duración siempre se ve alterada. Ahora bien, puede parecer obvio que la ralentización (técnica) de un acontecimiento produzca una alteración en la percepción de la duración, sobre todo, cuando el hecho ralentizado se presenta como la particularidad de un todo cinematográfico. Pero puede que esto no sea tan evidente, por ejemplo, en el registro del movimiento de las nubes en el cielo, donde no existe ninguna ralentización. Basta pensar que lo común en ambos casos es la forma en la que experimentamos la duración en nuestro *yo más profundo*, por utilizar las palabras ya citadas de Mitry. Porque la duración es un *sentimiento* que no depende del tiempo medible, no se puede medir “objetivamente”.

“Como ha subrayado David Katz *“cada vez que dirigimos nuestra atención sobre el transcurso del tiempo, parece alargarse”*. Por el contrario, cuanto más lleno está un tiempo tanto más corto parece. La longitud de un período no es más que la medida de su vacío. No es, por tanto, la longitud del tiempo lo que cuenta en la apreciación del tiempo vivido, sino su *intensidad* o, por el contrario, *su falta de tensión*” (MITRY, 2002[2]: 332)¹⁴².

Cualquier acontecimiento lentificado puede ser pensado como un “intervalo de pensamiento”, de tiempo “pleno”, de acción total; un tiempo que se traduce en todo, donde el tiempo se alarga desmesuradamente, percibiéndose la duración en la espera, actuando y pensando¹⁴³. “Intervalo de

142 Sería interesante, si bien no es objeto de estudio en esta tesis, estudiar cómo algunos audiovisuales de larga duración actúan sobre nuestra percepción de la duración y cómo los términos de “longitud” e “intensidad”, de los que habla Mitry, influyen en la apreciación del tiempo experimentado. Un ejemplo estudiado aquí es la obra *24-hour Psycho* de (1993) de Douglas Gordon. Otros muy destacables son: *Modern times forever* (2010, del grupo Superflex, 14.400 horas), *Cinématon* (1978-2012, de Gérard Courant, 150 horas), *Matroschka* (2006, de Karin Hoerler, 95 horas), *Crude oil* (2008, de Wang Bing, 14 horas) o *Out 1* (1971, de Jacques Rivette, 13 horas), entre otros.

143 Me aprovecho del valor semántico que Mitry da al concepto de “intervalo” para darle un giro de 180 grados: “Por intervalo no hay que entender todo el tiempo de reposo entre dos momentos de actividad, la espera que prepara o madura una actividad nueva y que es actividad de un tipo distinto, sino el tiempo “vacío”, la inacción total; un tiempo que no se traduce en nada, un inmovilismo que “detiene” el tiempo y no lo hace sentirse ya sino por sí mismo. El tiempo entonces se alarga desmesuradamente porque no “corre”. Lo que equivale a decir que la duración no se percibe como tal, en la inacción o en la espera, más que porque hay un rechazo; rechazo de actuar o pensar antes del momento deseado, esperado.” (MITRY: 2002[2], 332).

pensamiento”, esta sería la forma adecuada de ver el acontecimiento lenticificado, donde el tiempo vivido es un tiempo “pensado” (empleando de nuevo una expresión de Mitry): “La reflexión es duración. El tiempo vivido está colmado por la intensidad del acto o del pensamiento” (MITRY, 2002[2]: 333). Recuerdo aquí las palabras de Deleuze matizando a Bergson:

“con frecuencia se redujo al bergsonismo a la idea siguiente: la duración sería subjetiva y constituiría nuestra vida interior. Y sin duda era preciso que Bergson se expresara así, al menos al comienzo. Pero poco a poco irá diciendo otra cosa: la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés (...) El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos.” (DELEUZE, 2004 [2]: 115)

Podríamos decir que la percepción de la duración no es sólo la experimentación de un tiempo personal (subjetivo), sino cómo ese tiempo nos subyuga a dicha experimentación.

Si aceptamos la suposición de que la percepción de lo lento provoca una suspensión temporal en el pensamiento que induce a la reflexión, podemos concluir que la duración en tanto que sensación de los estados experimentados se ve afectada. Por eso el tiempo vivido está determinado por la intensidad del acto y del pensamiento. Ahora bien, no podríamos afirmar con rotundidad que todo lo lento induce a la reflexión, pues determinadas imágenes ralentizadas técnicamente –cine comercial, publicidad o videoclip- pondrían de manifiesto un determinado estado “físico” (formal) de la imagen, pero apenas modificarían la experiencia. La experimentación de la duración, en este caso, estaría colmada sólo por la mayor o menor efectividad de la intensidad del acto, pero no por la intensidad del pensamiento, que no se manifestaría como tal.

Como veremos a continuación, los planos-secuencia de los filmes de Tarkovski, Angelopoulos y Tarr, modifican en el espectador activo su percepción de la duración, volviéndose esta “lenta”. Esta “lentitud” no tiene nada que ver con un tiempo objetivamente medible, es decir, ni el tiempo real se vuelve pausado fluyendo lentamente, ni el tiempo fílmico se ralentiza, al no existir en este tipo de planos ninguna variación en la velocidad de paso de la película (aunque puntualmente en algunos de ellos, como en el caso de Tarkovsky, convivan el plano-secuencia y la cámara lenta

al unísono). En primer lugar, en la modificación de la percepción de la duración lo que se pone de manifiesto es el tiempo subjetivo, el tiempo del individuo, es decir, el modo en el que se experimenta interiormente el tiempo; en segundo lugar, en la experiencia subjetiva (del tiempo vivido) intervienen el conjunto de experiencias anteriores, en “un lugar y un ahora” concretos, determinada por la relación entre lo que se percibe y por lo vivido hasta ese momento, es decir, por la persistencia del pasado en ese presente concreto; y en tercer lugar, y quizás lo más importante, esta modificación de la percepción de la duración es “medible” en términos de intensidad y no de longitud, de calidad y no de cantidad, es decir, la percepción de lo “lento” —como atributo de la duración— es un signo de ruptura con la temporalidad real y se manifiesta en una intensidad experiencial de tal grado que el espectador asiste impertérrito a un efímero cataclismo en la lógica de su tiempo y de su mundo. Porque lo que siempre está en juego es la libertad del espectador cinematográfico, una libertad que, como advierte Comolli, requiere formas que actúen sin encerrar, encuadres desbordados y duraciones de disolución lenta (COMOLLI: 2010, 120).

c. Andrei Tarkovski: derivas entre lo onírico y lo real

Tarkovski tuvo que mirar miles de metros de celuloide para encontrar, definitivamente, la marcha del ejército soviético por el lago Sivach durante la Segunda Guerra Mundial. Anteriormente había visto dramatizaciones no demasiado buenas del acontecimiento que decían ser tomas documentales de la “vida cotidiana” en el frente, pero que se trataba, en realidad, de material preparado de antemano y muy poco auténtico.

“Y, de repente, me encuentro frente a un acontecimiento, o mejor un episodio, que –algo muy raro en un reportaje– se desarrollaba en una unidad de tiempo, lugar y acción, narrando uno de los acontecimientos más dramáticos del 43. Un material absolutamente único. Es casi increíble que para una sola toma se “sacrificara” tanto celuloide. Cuando en la pantalla aparecieron esos hombres, como viniendo de la nada, víctimas de un destino trágico, muertos de agotamiento por un trabajo inhumano que superaba sus fuerzas, al ver aquello vi también de inmediato que ese episodio y ningún otro sería el centro, el núcleo, el corazón de mi película, que había comenzado como un recuerdo lírico auténtico.” (TARKOVSKI, 2006: 156)

Tarkovski se quedó impresionado por la “toma única” del material (rodado, según el director ruso, por una persona de gran talento que falleció el mismo día del rodaje), y las imágenes del episodio, el recuerdo que suscitaron, decidieron el devenir de *El espejo*.¹⁴⁴

El espejo (Andrei Tarkovski, 1972) es probablemente la película que marca un antes y un después en el cine de Tarkovski. No solamente por tratarse de una película autobiográfica de marcado carácter poético sino por la particular caligrafía de la cámara y sus desplazamientos entre realidades y temporalidades de distinto orden. En esta película, la cámara prescinde en numerosas ocasiones de los personajes para mostrar objetos y espacios diversos que están relacionados con sus característicos estados emocionales u oníricos. Sin embargo esta autonomía de la cámara en *El espejo* va más allá: “La visión de la cámara coincide más bien con un enunciadore

¹⁴⁴ Según cuenta el propio Tarkovski, esta escena tuvo que ser eliminada de *El espejo* por exigencias de los estudios Goskino, pues “las imágenes narraban las torturas y los sufrimientos con los que se consigue el llamado “progreso histórico”, los innumerables sacrificios humanos en los que siempre se basará. Era imposible creer, aunque sólo fuera durante un segundo, en aquellos sufrimientos, en su absoluta falta de sentido.” (TARKOVSKI, 2006: 156).

del discurso omnisciente y que solo de vez en vez se encarna en su propia narración en forma de personaje.” (SOBREVIELA, 2003: 142). Es decir, la cámara misma es Tarkovsky, sus idas y venidas, sus recorridos temporales por la compleja escenografía de su propia vida convertida en película. Carlos Losilla se refiere a esta particularidad de la cámara en Tarkovski de la siguiente forma:

“La cámara flota en planos que nunca se detienen en algo concreto, porque todo es pura ilusión, apariencia que a veces no se atreve a traspasar. Y la vida gira en torno a ellos siguiendo un descentrado permanente: lo único que quiere el cine de Tarkovski es librarse de todas las ataduras, prescindir de todas las convenciones para que el pensamiento fluya puro y nítido, en su tersa opacidad, frente a una humanidad resignadamente atónita.” (LOSILLA: 2006[1], 60)

Todos los movimientos de cámara en *El espejo* son así, flotantes. En una de las secuencias, dos niños que están comiendo en una mesa son avisados por su madre de un fuego en el exterior de la casa. El plano comienza en el momento que ambos se levantan de la mesa, si bien el movimiento de la cámara no les acompaña mientras abandonan la estancia. Con gran sutileza, la cámara permanece en ella hasta que una botella tumbada en la mesa cae al suelo. Se oyen unos ladridos de perro, un reloj da la hora y unas voces hablan mientras los niños aparecen de nuevo reflejados en un espejo observando el fuego. Finalmente la cámara acompaña a otro niño hacia el exterior, hacia una casa en llamas, hacia el fuego, hacia la contemplación del fuego.



Extracto de *El espejo*
(Andrei Tarkovski, 1974)

“Sus películas no desarrollan temas o tramas, no cuentan historias propiamente dichas. La trama está inmóvil. Ni la trama ni los personajes avanzan. Sus imágenes de levitantes ejemplifican una inmovilidad que no es ausencia de movimiento.” (CARRERA, 2008: 70). Quizás sea esta una buena forma de definir la lentitud cinematográfica en Tarkovski: *inmovilidad móvil, movilidad quieta*.

Uno de los grandes planos-secuencia en la filmografía de Tarkovsky es el plano final de *Nostalgia*, (Andrei Tarkovski, 1982) donde el protagonista lleva a cabo el sueño del “lunático Domenico”: atravesar la piscina drenada de Santa Catalina, en Bagno Vignoni, llevando una vela encendida. Esta idea poética es expresada por el propio Domenico, hacia la mitad de la película, en un diálogo con el poeta Gorchakov:

Domenico: - Necesitamos ideas mayores.
 Gorchakov: - ¿Qué?
 Domenico: - Yo antes era egoísta, quería salvar a mi familia. Todos deben ser salvados, el mundo entero.
 Gorchakov: - ¿Cómo?
 Domenico: - Es muy simple, ¿ves la vela?
 Gorchakov: - De acuerdo...
 Domenico: - ¿Por qué dices “de acuerdo”? Me confundes... Cruzas el agua con la vela encendida.
 Gorchakov: - ¿Qué agua?
 Domenico: - El agua caliente. La piscina de Santa Catalina, al lado del hotel. El agua vaporosa.
 Gorchakov: - De acuerdo, ¿cuándo?
 Domenico: - Ahora. Yo no puedo hacerlo, no quiero. Cuando enciendo la vela y me meto en el agua, me sacan, me echan fuera, y me gritan “estás loco”. ¿Lo entiende?
 Gorchakov: - Bien, de acuerdo.
 Domenico: - ¿De acuerdo? Todo va mal. Ayúdeme, ayúdeme.

En el intento, la presencia del viento apaga la llama de la vela hasta en dos ocasiones. Gorchakov se ve obligado a encender la vela de nuevo e iniciar el camino desde el principio, hasta que por fin, fatalmente para él, lo consigue.

Esta secuencia, que según Antoine de Baecque “es emblemática del sacrificio de los héroes tarkvosquianos” (BAECQUE, 1989: 84), fue descrita por Tarkovsky al actor Oleg Jankovsky como la “visualización de una vida

entera en un sólo plano, sin ningún tipo de edición o montaje, desde el principio hasta el final, desde el nacimiento hasta el momento mismo de la muerte” (BIRD, 2008:192)¹⁴⁵. Esto es lo que de alguna forma configura la necesidad del uso del plano-secuencia para Tarkovski. Porque “se puede uno imaginar, en efecto, una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje. Pero es imposible una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo.” (TARKOVSKI, 2006:139). El paso del tiempo, la experimentación del suceder de las cosas en un espacio determinado, es llevado simbólicamente a un punto extremo: toda la vida de una persona. La concepción general del lenguaje cinematográfico tarkovskiano se relaciona con la espacialidad de la experiencia temporal, de cómo el tiempo se hace palpable cuando, por decirlo poéticamente, “coincide con el espacio”. Así, según Robert Bird, la idea del plano-secuencia en Tarkovski sería la de

“un lapso de película a través de un abismo de experiencia que se escapa de las manos del espectador, aún cuando ello satisface el deseo de más, escapando del miedo al final, incluso a medida que avanza, inexorable, hacia un corte” (BIRD, 2008:189).



Extracto de *Nostalghia*
(Andrei Tarkovski, 1982)

El uso del plano secuencia en Tarkovski nos impone una forma de ver que no es sino la propia mirada del director ruso. Una imposición que, según Baecque, es todo un “acto de fe” porque “¿qué otro punto de vista podría, sin ser ridículo, concentrarse sin interrupción durante casi siete minutos sobre un hombre atravesando una piscina vacía protegiendo la llama de

¹⁴⁵ Robert Bird cita las palabras de Oleg Jankovsky de un texto del propio actor titulado “How we shot the ‘Inextinguishable Candle’ episode for Nostalghia”, que puede consultarse en <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Yankovsky.html> (visto el 16.11.2012)

una vela?” (BAECQUE, 1989: 38). “Actos de fe” que se repiten constantemente en su última película, *Sacrificio* (Andrei Tarkovski, 1986), como ocurre en los nueve minutos de plano-secuencia que abre la película.

Extracto de *Sacrificio*
(Andrei Tarkovski, 1986)



Esta forma de ver es una “mirada excesiva”, en palabras de Pilar Carrera, porque “en Tarkovsky la cámara sostiene y sostiene la mirada... ahí está el cine.” (CARRERA, 2008: 78).

Quisiera destacar, en esta misma película, dos planos-secuencia más. El primero de ellos es una toma larga en blanco y negro que combina un *travelling* de cámara con el empleo de la cámara lenta. Se trata de la visión onírica del apocalipsis nuclear por parte de Alexander, protagonista de la cinta y el mismo personaje que declara que “la humanidad está errada”. Es esta una visión trascendental de la existencia, típica mirada pesimista del director ruso, una distopía formal en plano-secuencia que concluye con la esperanza del renacimiento, el renacer del hombre-niño.

Extracto de *Sacrificio*
(Andrei Tarkovski, 1986)



Como espectadores, nos encontramos en un paréntesis narrativo, en un tiempo suspendido (como ya se apuntó en la primera parte de esta tesis, el mundo onírico de Tarkovski se formaliza, habitualmente, mediante un cambio en la textura visual de las imágenes: la incorporación de la voz en off, el uso del blanco y negro y el empleo de la cámara lenta, principalmente). El relato fílmico se ve interrumpido y el flujo narrativo se traslada al espectador. Son unos momentos donde el espectador ha de crear la experiencia pues esta se ha visto irremediabilmente obstaculizada.

El segundo de los planos corresponde con el angustioso “final” de Alexander, el conocido plano de la casa en llamas¹⁴⁶. Una escena que, en palabras de Pilar Carrera, resulta artificiosa y forzada, donde “los personajes hiperactúan y, más que nunca en Tarkovski, resultan teatrales, como acorralados dentro de la forma cinematográfica.” (CARRERA, 2008: 78). Alexander, consciente de la noticia de una inminente guerra nuclear, decide no hablar nunca más y solicita ayuda a Dios. Entonces, el peligro desaparece y Alexander se siente en deuda con Él y prende fuego a la casa:

“Mi intención fue incorporar emocionalmente al espectador al comportamiento aparentemente absurdo de una persona que tiene por pecaminoso todo lo que no es imprescindible para la vida. Conviene que el público participe de aquel acto, supuestamente de locura, que lo viva en el tiempo real, distorsionado por la consciencia enferma de Alexander (...) Es la escena en que el silencio de Alexander se convierte en hechos.” (TARKOVSKI, 2006: 247-8).



Extracto de *Sacrificio*
(Andrei Tarkovski, 1986)

¹⁴⁶ En *Ante el tiempo*, Tarkovski relata las dificultades técnicas de esta escena, que estuvo a punto de dar al traste con la película (TARKOVSKI, 2006: 246).

El plano-secuencia comienza con Alexander solo, tendido en el suelo mientras contempla la casa en llamas, y termina con Adelaida, su mujer, también a solas, tendida en el suelo y contemplando un fuego que apenas deja un rastro de lo que la casa fue, y a quien se une, finalmente, el resto de su familia. Este plano recuerda el final del plano-secuencia de *El espejo*, analizado con anterioridad. En ambos está presente la peculiar mirada contemplativa de los personajes tarkovskianos. Una mirada que nos invita a nosotros, también espectadores contemplativos, a sumirnos activamente en la experiencia constructiva de lo cinematográfico, donde la organización espacio-temporal del acto, que sólo es vista como una distorsión cuando entra en relación con nuestra realidad cotidiana, se ha liberado. Robert Bird, para quien no hay ninguna razón para limitar la analogía entre Tarkovsky y las búsquedas contemporáneas del elemento del tiempo y la técnica del plano-secuencia, aplica a Tarkovsky lo que Jacques Rancière ha afirmado con respecto a Godard, a saber,

que “sus películas presentan *el sueño estético: el sueño de la “libre” presencia despojada de los vínculos del discurso, de la narración, de la semejanza; despojada, de hecho, de cualquier relación con cualquier otra cosa, excepto el puro poder sensorial que lo llama a ser presencia.*”¹⁴⁷

Aceptar la invitación de Tarkovski es participar en una auténtica experiencia estética en la que nuestro tiempo real y su espacialidad dejan de tener sentido para recomponerse en la realidad fílmica. En cierta ocasión, una trabajadora rusa escribió al director ruso para decirle que iba a ver sus películas porque quería vivir una vida real durante el tiempo de proyección: “Todo lo que me atormenta, lo que me falta, lo que ansío, lo que me enfada y lo que me repugna: todo eso lo ví en su película, como en un espejo...” (TARKOVSKI, 2006: 29). Este es, no hay duda, el gran tributo que nos ha dejado el cine de Tarkovski: cómo las formas en las que nuestro discurrir por la realidad se ven suspendidas y libremente renovadas dentro del relato cinematográfico.

¹⁴⁷ En cursiva, Bird cita a Jacques Rancière, (RANCIÈRE, J. “Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image” en *For Ever Godard*, eds. Michael Temple et al, London 2004, p.224) en (BIRD, 2008).



Arriba y medio: fotografía de *Sacrificio* (1986), de Andrei Tarkovski
Abajo: fotograma de *El espejo* (1974), de Andrei Tarkovski

d. Theo Angelopoulos: agitando el tiempo de la historia

Como ya se ha apuntado, en el inicio de “Sed de Mal” la disposición de todos los elementos del espacio fílmico se desarrollan en un tiempo que es similar al real, es decir, el tiempo de la percepción (real) equivale al tiempo de ejecución o fílmico (ficción). Pero hay determinados planos-secuencia que se alejan de esta temporalidad sincrónica y se ofrecen como nuevas experiencias de lo temporal, moviéndose sin pudor a saltos en el tiempo histórico. Un ejemplo muy significativo es la elipsis temporal del plano-secuencia del encuentro familiar en *La mirada de Ulises* (Theo Angelopoulos, 1995). La secuencia, un plano único de diez minutos de duración, comienza con una cena en plena segunda guerra mundial y termina con una foto de familia posterior a 1950.

Extracto de *La mirada de Ulises*
(Theo Angelopoulos, 1995)



La elipsis temporal del plano se complementa con la mirada del protagonista que pasa de ser adulta al inicio, para transformarse en una mirada adolescente en la fotografía final de la familia:

“La combinación en Angelopoulos de largas tomas con un tiempo no cronológico obliga al espectador a implicarse activamente en el proceso de *lectura* de las imágenes que pasan ante él, tanto por la importancia narrativa como por la relevancia histórica. Angelopoulos presenta unas narraciones que ponen en primer plano la política, las guerras y los conflictos de cada período.” (HORTON, 2001: 59).

Además de este tipo de planos-secuencia que se presentan como asin-

cronías temporales, están aquellos que nos recuerdan que nuestro tiempo también está hecho de “inactividad”. Planos-secuencia a los que nos referimos en términos de “cine lento”, a veces de forma despectiva, pero que en la mayoría de las ocasiones son una forma de representación más global, directa o indirecta, de lo que conocemos como el tiempo real. Estos planos tienen la peculiaridad de incluir lo que puede denominarse como “tiempo muerto”, expresión utilizada por el cineasta Theo Angelopoulos.

“Mi interés por el plano secuencia proviene de un rechazo a lo que generalmente se llama montaje paralelo. Cada plano, cada toma, es una cosa viviente, con su propia respiración. Es un proceso que no puede admitir ninguna interferencia; tiene que tener un inicio y un final naturales. En el cine de hoy, el autollamado tiempo muerto –silencio y pausas– es algo obsoleto. Este tiempo indefinido que funciona entre un acto y otro ha desaparecido. Para mí, cada silencio necesita funcionar de una forma casi musical, no ser fabricado a través de cortes y de ritmos internos lentos, sino existir internamente en el plano. El montaje es interno¹⁴⁸ y una secuencia que podría requerir diez tomas en el convencional sistema de edición es ahora conducido a uno que contiene los diez, porque puede literalmente ser cortado en esos mismos planos.” (FAINARU, 2001: 72-73)

Estas “cosas vivientes”, con su principio y su fin, con sus tiempos muertos, permiten un amplio abanico de lecturas que no serían posibles con otro tipo de ejecución fílmica. De hecho, el plano-secuencia en Angelopoulos vale tanto por el “dentro de cuadro” como por el “fuera de cuadro”. Porque en el cine, como bien apunta Comolli, se trata de mostrar,

“que el mundo no es *omnivisible*, que ver es ver más allá del encuadre, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado. El fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre¹⁴⁹ oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador” (COMOLLI, 2010: 127).

148 Como hemos visto en el apartado *Problemáticas del montaje interno*, es habitual asociar plano-secuencia con la idea de montaje (interno) dentro del plano, en oposición al tradicional montaje (externo) de planos de igual o distinta naturaleza.

149 El encuadre es definido por Comolli como “una oscilación entre la conciencia del entorno y la conciencia del espectador” (COMOLLI, 2010: 37)

Pensemos en el plano final de *La mirada de Ulises*. En aproximadamente ocho minutos de secuencia, la niebla nos conduce de la vida a la muerte, de la felicidad al horror, de la esperanza a la desesperación. Es la niebla la que nos lleva dentro y fuera del cuadro, la que nos muestra las risas, los diálogos, los disparos y el sonido de la muerte. La niebla sería ese artificio “dentro de cuadro” que, parafraseando a Boris Groys, permite imaginar su diferencia con lo que está ocurriendo fuera de cuadro, lo “vivo genuino”. Se trataría, en sus propias palabras, “de una sospecha que no puede ser confirmada ni refutada mediante observación.” (GROYS, 2008: 172).¹⁵⁰

Extracto de *La mirada de Ulises*
(Theo Angelopoulos, 1995)



“El recurso de la niebla (...) parece jugar siempre el mismo papel: mostrar el horror que no puede ser mostrado, tanto si se trata de la violencia de lo real o de un horror imaginado, fantasma. En ambos casos, la niebla es de alguna manera el signo de la imagen mental, de lo irrepresentable.” (ROLLET, 2007: 83)

Y el tiempo muerto, al que tanta importancia confiere Angelopoulos, está ahí, actuando como auténtica banda sonora que define el discurrir de los acontecimientos. Como apunta Jarmo Valkola,

¹⁵⁰ Boris Groys defiende en este artículo el valor de la documentación en arte como inscripción existencial del objeto en la historia, y en este sentido, como elemento imprescindible de producción de vida como tal, al conferir a dicho objeto una duración de por vida. Sobre lo reseñado, Groys se refiere a los filmes de ciencia-ficción, en los que la diferencia entre lo natural y lo artificial es su tema principal (véase los replicantes de *Blade runner*). Cabría preguntarse si hay posibilidad de representación de lo “vivo genuino” o, si como el autor afirma, “cuando lo vivo puede ser reproducido y sustituido a voluntad, pierde su inscripción única, irrepetible, que, en última instancia es lo que hace vivo a lo vivo.” (GROYS, 2008: 173). Consultado en: http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/3%20textos%20BIOPOLITICAS.pdf (visto el 28.2.2013)

“la irrupción del silencio en los diálogos, la interrupción momentánea del curso de los acontecimientos, la ralentización del ritmo de las escenas son elementos que establecen una relación particular con el espectador, a quien la película deja vía libre a su imaginación.” (VALKOLA: 2007, 134)

Ese tiempo muerto es, precisamente, el tiempo que nunca nos es dado a experimentar en nuestro consumo diario de imágenes televisivas, donde el recuerdo y olvido se dan al unísono¹⁵¹. Un tiempo muerto que bien pudiera ser una metáfora del tiempo histórico. Porque Angelopoulos es un cineasta de la memoria (la de su país, Grecia, y la de la Europa posterior a la segunda guerra mundial), un artista que actúa como un historiador benjaminiano¹⁵² que, parafraseando a Hernández-Navarro, construye el presente a partir del pasado, a partir de los restos que la historia deja tirados en la cuneta, a partir de los “sueños -incumplidos- del pasado” (HERNÁNDEZ NAVARRO, 2012: 54-55). Metáfora, digo, porque ese tiempo muerto es el tiempo necesario para que la Historia se sienta “atravesada” por la memoria¹⁵³, que como bien señala Hernández-Navarro es esa “latencia afectiva” frente a la memoria muerta, desafectada y desconectada del pasado que es la Historia (HERNÁNDEZ NAVARRO, 2012: 29).

Así, esta “lentitud afectiva” del cine de Angelopoulos, es la consecuencia de una estrategia muy bien definida. La inclusión del silencio (“tiempo muerto”) como algo cosustancial al plano es lo que produce esa sensación, esa particularidad de que lo que vemos transcurre en un tiempo que no nos corresponde, y de que nuestra función como espectadores es incorporarnos a esa nueva dimensión temporal que hace de la lentitud su forma de ser:

“Las pausas reflexivas atenúan la intensidad de los ritmos asociados a la acción o al suspense, susceptibles de pertur-

151 “...la saturación y obesidad de los sistemas de información, la capacidad para grabarlo, filmarlo y archivarlo todo, acaba produciendo una especie de síndrome de Funes el Memorioso (...) De esta manera, al recordarlo todo, nuestra sociedad no tiene tiempo de volver a las memorias acumuladas, de modo que el pasado queda separado, almacenado para siempre, sin posibilidad de actuar en el presente (...) Así, recordándolo todo, en el fondo, lo olvidamos todo.” (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2012: 21).

152 Desde *El turista de la memoria* hasta *La fotógrafa* me reconozco cercano a la relación entre tiempo e historia que establece Benjamin y en este sentido próximo a la figura del artista como historiador benjaminiano en los términos en los lo recoge Miguel Ángel Hernández-Navarro en (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2012).

153 “Porque estamos hablando de un sentido de la Historia particular y concreto que es necesario matizar. Un sentido particular del tiempo, pero también de la escritura de ese tiempo. La Historia, de este modo, como escritura del tiempo con aspiración a verdad y justicia, y la memoria como el objeto fundamental que la atraviesa y que hace que el pasado afecte el presente” (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2012: 31).

bar o de ocultar nuestra percepción de la duración.¹⁵⁴ Así, los planos parecen a menudo más largos de lo que realmente son (...) El plano-secuencia se convierte en un núcleo duro estético, un instrumento para ajustar la coreografía que combina el movimiento de la cámara y el movimiento de los personajes en un espacio fílmico multisensorial.” (VALKOLA, 2007: 135)

Todas sus películas están llenas de silencios, es más, diría que están hechas de silencio. Un silencio que se apodera del espacio y que nos recuerda que está ahí, como diría John Cage, “ocupando el espacio que hay entre las cosas.”¹⁵⁵ Un silencio que en Angelopoulos nunca es absoluto, entendido como una ausencia de sonido. Al contrario, el silencio es relativo y discreto, es decir, se manifiesta como sonido pero sin exceso, moderadamente, lo suficiente para ser autónomo como imagen y por ende, con capacidad narrativa. Un silencio en el que los personajes “no hablan” pero tras los que hay un “ruido de fondo” que configura ese “lugar” espacio-temporal que denominamos “fuera de campo”. Un ejemplo lo hallamos en la escena de la violación de Voula, la niña protagonista de *Paisaje en la niebla* (1988, Theo Angelopoulos).

Solamente vemos la parte trasera de un camión mientras escuchamos el ruido de los coches que circulan por la carretera a lo lejos. Y Angelopoulos no quiere que apartemos la vista del camión. Quiere que oigamos, que percibamos el “silencio” de la tragedia. Cuando volvemos a ver a la niña y su mano ensangrentada somos capaces de imaginar la tragedia, pero el residuo que permanece es la espera y la sensación de haber sido absorbidos por un “agujero negro”, un agujero temporal. Dentro de la larga duración de los planos-secuencia de Angelopoulos, enfatizada por lo que él denomina “tiempos muertos”, el movimiento de la cámara confiere al plano una vida propia desplazando nuestros centros de interés visual: “sus movimientos de cámara no pretenden tanto revelar detalles de la escena como transformarlos a fin de hacer variar los aspectos y la configuración general” (VALKOLA, 2007: 137). La consecuencia de este desplazamiento

154 Esta apreciación de Valkola contiene a mi entender un error, a saber: si los largos planos de Angelopoulos provocan un efecto de alargamiento temporal en la percepción de la duración, esta nunca se verá ocultada tras las pausas o silencios impuestos en el plano, sino como ella mismo afirma, se tratará de una perturbación. A mi modo de ver, sobra el verbo “ocultar” en su apreciación.

155 “Tenemos una tendencia por olvidar el espacio que hay entre las cosas. Nos movemos a través de él para establecer nuestras relaciones y conexiones, creyendo que podemos pasar instantáneamente de un sonido al próximo, de un pensamiento al próximo. En realidad, nos caemos y ni siquiera nos damos cuenta. Nosotros vivimos, pero vivir significa cruzar a través del mundo de las relaciones o representaciones. Sin embargo, nunca nos vemos en el acto de cruzar ese mundo, y nunca hacemos otra cosa que eso!” CAGE J. *Silencio*. Ardora, Madrid, 2002.

es que “los espacios, habitados de un ritmo lento, despiertan el interés y la atención del espectador tanto como le frustran” (VALKOLA: 2007, 135). La tesitura que confiere este tipo de plano-secuencia en el espectador es la de la contemplación. La mirada del espectador deviene parte fundamental de la obra, la mirada se entrega de lleno al tiempo fílmico (donde no existen atributos “medibles” de lo temporal) y el tiempo real desaparece por completo. Experimentar el tiempo fílmico de forma lenta sólo es una consecuencia de nuestro régimen temporal sincrónico y una característica de dicha mirada contemplativa.



Extracto de *Paisaje en la niebla*
(Theo Angelopoulos, 1988)

Hay un plano-secuencia en *Paisaje en la niebla* que recuerda aquella mirada contemplativa de los personajes de Tarkovski ante el fuego: un helicóptero militar saca del mar una gigantesca mano, probablemente de alguna antigua escultura griega, y cuyo dedo índice está roto. El sonido del rotor de la hélice sustituye a la música orquestada y ya sólo queda, como hacen los tres protagonistas, contemplar la mano suspendida en el aire y observar cómo (lentamente) se pierde en el infinito. Horton piensa que la experiencia de ver alzarse la mano crea una sensación de potencialidad (HORTON: 2001, 22). Potencialidad de lecturas, agrego. Efectivamente, esa mano es el rastro de una civilización pasada, cuna de la Grecia actual y del mundo occidental, un símbolo icónico que conecta la antigüedad con un presente histórico en decadencia –imagen y semejanza del fin de la Grecia clásica hacia la que apunta. Pero también es esa mano mítica hacia la que la cultura occidental cristiana siempre se ha sentido temerosa, la mano de ese Dios que bien pintó Giotto siete siglos atrás, esa mano

divina que sigue hoy presente en el inconsciente colectivo, amenazando un futuro incierto: la mano amenazadora de un Dios omnipresente y todopoderoso que anuncia el final de los tiempos, el fin del tiempo del hombre, el fin del tiempo de la historia.



Extracto de *Paisaje en la niebla*
(Theo Angelopoulos, 1988)



Fotograma de *Paisaje en la niebla* (1988), de Theo Angelopoulos



Arriba: *La renuncia a los bienes* (1297-99, Asís, Iglesia Superior de San Francisco), de Giotto
Abajo: detalle de la mano de Dios en *La renuncia a los bienes*, de Giotto

e. Béla Tarr: la contemplación (definitiva) del paso del tiempo

El comienzo de *La condena* (Béla Tarr, 1988) es un largo plano en el que se ven unas enormes cubetas móviles maniobrando por unos cables en un ir y venir sin fin hacia algún lugar desconocido. De repente la cámara comienza a retirarse lentamente, abriendo plano, hasta que se sitúa detrás de la ventana de un apartamento. Lo que había sido un plano exterior se convierte primeramente en un marco interior (un marco dentro del marco) para terminar siendo el plano subjetivo de un hombre mirando por la ventana. Así, nos rendimos al hecho de que lo que hemos estado viendo es lo que el hombre ve, siendo su presencia al final del plano la que borra aquella imagen original de las cubetas (enfaticado por la sombría mancha de su cabeza que difumina la realidad exterior) y que ahora es suya, como siempre lo había sido.

Extracto de *La condena*
(Béla Tarr, 1988)



Fotogramas de *La condena* (1988), Béla Tarr

Como señala Jacques Rancière, con este contra-movimiento de cámara “no se trata de mostrar el decorado de una pequeña ciudad industrial don-

de se sitúa la acción de los personajes, sino de ver que lo que ellos ven como acción no es, en última instancia, más que el efecto de lo que ellos perciben y sienten” (RANCIÈRE, 2012: 33). Cuando ya ha transcurrido una hora de película, el protagonista revela este sentimiento, el significado poético de la escena de apertura:

“Me siento en la ventana a mirar fuera, completamente en vano. Llevo años sentándome aquí y algo siempre me dice que en un instante me volveré loco. Pero no me vuelvo loco en un instante y no tengo miedo de volverme loco porque temer a la locura significaría que tengo que aferrarme a algo. Pero no me aferro a nada. No me aferro a nada pero todo se aferra a mi. Ellos quieren que les mire. Para mirar la desesperación de las cosas. Para que mire cómo un perro fuera de mi ventana debajo del cielo estañado en la lluvia torrencial camina hasta un charco y tiene su bebida. Quieren que mire el lamentable esfuerzo que hacen todos intentando hablar antes de caer en el sepulcro. Pero no hay tiempo porque ya están cayendo. Y quieren que esta irrevocabilidad de las cosas me vuelva loco pero al momento me piden que no me vuelva loco...”

(“La condena”: 1.02.23 – 1.03.53)

Esta declaración íntima es para Rancière toda una declaración de método cinematográfico, ya que “Béla Tarr filma el modo en que las cosas se aferran a los individuos” (RANCIÈRE, 2012: 33). Y ese es el sentido del plano que abre *La condena*, ya que “da la impresión de que son los lugares los que se mueven, dando la bienvenida a los personajes, rechazándoles fuera de campo o cerrándose por encima de ellos como una banda negra que ocupa toda la pantalla” (RANCIÈRE, 2012: 34).

Según Béla Tarr, sus películas siempre tratan de lo mismo, de la relación entre el ser humano y la naturaleza, entre la naturaleza y el tiempo. Y el lugar que les corresponde lo sitúa el cineasta “en algún sitio entre la realidad y la ficción.”¹⁵⁶ Desgranemos el pensamiento de Tarr:

- *La relación entre el ser humano y la naturaleza*. En el inicio de *La condena* esta relación se pone de manifiesto a través de un acto contemplativo. El protagonista mira con atención las cubetas, se siente “afectado” por ese

¹⁵⁶ Dialogo entre Béla Tarr y el crítico de cine Howard Feinstein sobre la filmografía del primero: 57’35”. <http://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0> (visto el 22.11.2012).

ir y venir rutinario, desubicado y ruidoso. El valor simbólico de esas cubetas suspendidas en movimiento, llenas de detalles cuyo sentido le acercan al límite de la locura, es a la vez el gancho que le ancla en la realidad. Esto de hace pensar en el concepto de contemplación de Schopenhauer, recogido por Peter Bürger (1996), quien recuerda que la contemplación, [“la capacidad de mantenerse en la intuición pura y perderse en ella” (BÜRGER, 1996: 164)], en tanto que modo específico de conocimiento, se opone al conocimiento conceptual. La diferencia reside en la voluntad:

“Mientras que el conocimiento conceptual, *que persigue las relaciones de las cosas en el espacio, el tiempo y la causalidad*, somete estas relaciones a la voluntad, la contemplación es un *conocimiento sin relación alguna con la voluntad, es decir, es conocimiento puro.*” (BÜRGER: 1996, 164)

El protagonista de *La condena* situado frente a la ventana, contemplando el exterior, ¿es un sujeto de conocimiento puro, sin voluntad?¹⁵⁷. Como bien nos recuerda Bürger:

“una ocasión externa o un impulso interno nos saca de la corriente infinita de la voluntad, arranca el conocimiento de la esclavitud de la voluntad, y entonces nuestra atención ya no estará orientada por los motivos de la voluntad, sino que contemplará las cosas libres de su relación con la voluntad, por lo tanto con interés, sin subjetividad, de modo puramente objetivo...” (BÜRGER: 1996, 165).

Este estado contemplativo supone un compromiso del sujeto con el objeto contemplado lo que supone “la disposición a renunciar a la satisfacción inmediata de las necesidades actuales, e implica la capacidad de concentración” (BÜRGER: 1996, 169). En resumen, en ese estado de inmersión, de contemplación pura, de pérdida del objeto y olvido de la individualidad, se suprime el conocimiento racional y relacional en beneficio de un conocimiento exento de voluntad, en el que el sujeto y el objeto han escapado de la presión del tiempo. Quizá el conocimiento que obtiene el protagonista de “La condena” en la contemplación de las cubetas le acerque a una idea pura, irracional, poética y arrelacional.

- *La relación entre la naturaleza y el tiempo.* En una entrevista con el crí-

¹⁵⁷ ¿Es este el motivo por el que Rancière cree que el protagonista de *La condena* es tan “schopenhaueriano” como su inventor, el escritor y guionista László Krasznahorkai? (RANCIÈRE, 2012: 37)

tico de cine Howard Feinstein, Béla Tarr afirma que “*La condena* fue una experiencia de tocar el tiempo de una forma diferente a como lo hacen los otros.”¹⁵⁸ Parece evidente que el tiempo, no sólo en esta película sino en toda la filmografía de Tarr, lo controla todo: “El tiempo en Tarr es una forma de tiempo perdido” (VALKOLA, 2001: 205). El plano secuencia es la clave, una vez más. El plano secuencia nos da la oportunidad de experimentar el tiempo de forma subjetiva, para pensar en lo que acontece, para establecer relaciones con lo que ha acontecido y para dilucidar lo que acontecerá: “Gracias al plano secuencia y a los intervalos de silencio, Tarr prolonga el proceso de puesta en escena, dejándonos mucho tiempo para reconocer que nos estamos formando expectativas acerca de donde irán a continuación el personaje o la cámara” (VALKOLA, 2001: 211). Estos momentos de reflexión en Tarr, de hecho su todo cinematográfico, aplanan el ritmo acelerado del montaje de acción y suspense, un ritmo que afecta a nuestra propia experimentación del tiempo. De hecho, “cada momento es un microcosmos. Cada plano-secuencia debe estar a tiempo en el mundo, en un momento en que el mundo se refleja en la intensidad sentida por el cuerpo” (RANCIÈRE, 2012: 41). Lo que Tarr ofrece al espectador es su propia experimentación de la duración.¹⁵⁹ En sus imágenes “se pone de manifiesto la duración que es la esencia misma de la que están tejidas estas individualidades que llamamos situaciones o personajes” (RANCIÈRE, 2012: 41). Los lentos planos secuencia de Tarr nos permiten experimentar una temporalidad que cambia de naturaleza en cualquiera de sus divisiones [“de tal forma que sólo se dejaba medir variando de principio métrico en cada estado de la división” (DELEUZE: 1987, 38)], y esa es precisamente la verdadera duración como condición de la experiencia:

“El compromiso de Tarr con las tomas largas, las vistas lejanas y los tiempos muertos colocan un peso enorme sobre el plano desarrollado (...) Esta táctica permite a Tarr mantener con vida sus planos, y cambiar nuestro interés visual. Esta es la manera en cómo los movimientos de cámara de Tarr participan en una dinámica cinematográfica superior, llenando los espacios en un tempo lento; ofrecen la oportunidad de despertar y frustrar las expectativas.” (VALKOLA, 2001: 213).

Como ya se ha apuntado con anterioridad, Valkola se refirirá años más

158 Dialogo entre Béla Tarr y el crítico de cine Howard Feinstein sobre la filmografía del primero: 48’20”. <http://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0> (visto el 22.11.2012).

159 La duración, tal y como la hemos entendido aquí, es decir la duración bergsoniana, “no sólo es experiencia vivida; es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasada; es ya condición de la experiencia” (DELEUZE: 1988, 35).

tarde en términos semejantes a la presencia del silencio¹⁶⁰ en los diálogos y la interrupción momentánea del discurrir de los acontecimientos en la obra de Angelopoulos, de quien decía que “la ralentización del ritmo de las escenas son elementos que establecen una relación particular con el espectador, a quien la película deja vía libre a su imaginación” (VALKOLA, 2007: 134).

- *En algún lugar entre la realidad y la ficción.* Una de las cosas que pretende Béla Tarr a través de sus películas es entender la “realidad”. Si aceptamos que la realidad sólo existe como un consenso (consciente) espacio-temporal para el desarrollo de nuestras vidas, la ficción sólo sería otro espacio-tiempo en el que convenimos que nuestro universo puede reinventarse libremente¹⁶¹. Luego, no existen ni realidad ni ficción pura más que por un empeño político, social y cultural. Siempre nos estamos moviendo en un límite entre ambas. Béla Tarr lo tiene claro, y lo demuestra, entre otras cosas, con un empleo asombroso del plano-secuencia como evidencia de este discurrir por un espacio límite, un espacio que es más mental que físico. El plano-secuencia se aferra a lo real pero despliega toda su energía en un universo paralelo al nuestro. Nuestra mirada se altera por la narración pero se sabe terrenal porque está anclada en lo real.

Un salto cualitativo se produce en la siguiente escena de *Sátátangó* (Béla Tarr, 1994). En la secuencia que a continuación analizaré, parece como si se ilustrase la visión del protagonista de *La condena*: “un perro fuera de la ventana debajo del cielo estañado en la lluvia torrencial camina hasta un charco y tiene su bebida”. Al contrario que en *La condena*, el plano comienza desde un interior, con el marco de la ventana a la izquierda, anticipando de principio a final una posición subjetiva. Después, una mano aparece dibujando algo en un cuaderno, pero de momento, aunque podemos adivinar el sentido de los trazos, no sabemos qué es. El hombre se levanta, coge unos cuadernos y vuelve a su lugar de trabajo. La cámara entonces se eleva y nos vuelve a mostrar el exterior desde el escorzo trasero del hombre sentado que mira a través de la ventana. El hombre comienza a escribir en uno de los cuadernos lo que acaba de presenciar

160 Desde 1989, todas las películas de Béla Tarr son en blanco y negro, y como afirma Rancière, el silencio adquiere una relevancia cada vez mayor. Un silencio que no tiene nada que ver con el cine mudo, en el que el modelo era el lenguaje de signos. “El silencio no tiene poder sensible más que en el cine sonoro, gracias a la posibilidad que ofrece de desestimar el lenguaje de signos, de hacer hablar a las caras no por las expresiones que denotan unos sentimientos sino por el tiempo necesario para girar alrededor de su secreto.” (RANCIÈRE, 2012: 11)

161 Recuerdo el concepto de ficción en Rancière, ya apuntado en la introducción: “Es el trabajo que opera con disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado.” (RANCIÈRE, 2007: 34)

en el exterior desde su casa mientras lo describe con su voz. El plano termina con un cerdo comiendo bajo la lluvia.



Extracto de *Sátántangó*
(Béla Tarr, 1994)



Fotogramas de *Sátántangó*
(Béla Tarr, 1994)

Esto es lo que describe el hombre mientras apunta en su cuaderno:

“Schmidt sale por la puerta trasera y permanece en la parte superior de la ruta de acceso a la pradera. Futaki sale cuidadosamente de la casa, cruza a los establos y se esconde en la pared. F. no se mueve. Espera un momento y entonces, también sale disparado hacia la puerta, llama y entra rápidamente después de Schmidt. ¡Qué ajeteo!”
(*Sátántangó*: 01:20:24 – 01:28:00)

A estas alturas de la película el espectador ya conoce los acontecimientos que ocurren en el exterior (Schmidt y Futaki), pues los ha visto con anterioridad, al comienzo de la película, desde otro punto de vista. Pero para el hombre sentado en su casa es distinto. Es un hombre que está siempre atento a lo que ocurre en el exterior (en una secuencia anterior le vemos observar el exterior con unos prismáticos). A pesar de ser un observador atento, de mirada escudriñadora, “cotilla” diría, no puede establecer una “relación racional” entre los elementos del acontecimiento que acaba de presenciar (algo que el espectador ha hecho por un conocimiento adquirido). Pero el hombre realiza algo a lo que parece acostumbrado: describir el acontecimiento. De hecho, al ver cómo lo hace, entendemos el qué y el porqué del dibujo realizado con anterioridad: las casas, los cables eléctricos y la pradera son la ilustración de lo que la ventana “enmarca”. Entonces, ¿cómo afronta este personaje su relación con la exterioridad? Definitivamente no hay contemplación como en el hombre de *La condena*. Al estar sometido a su propia voluntad su individualidad no se suprime ante el objeto a contemplar, que permanece. El discurso denotativo que emplea en su escritura y que podría llevarle a una idea pura se llena de connotación al manifestar su frustración con la expresión: ¡Qué ajeteo! El hombre, que con posterioridad sabremos que es médico, manifiesta su incompreensión con lo que ocurre, su subjetividad se ve controlada por la voluntad y aparece la necesidad del conocimiento racional y relacional, de un conocimiento sometido a la voluntad, en el que el sujeto y el objeto no pueden escapar al tiempo. La diferencia con el protagonista de *La condena* es que este no necesitaba describir lo que veía a través de la ventana, simplemente se sentaba a mirar sin voluntad. El médico de Sátántangó se somete a su propia voluntad. A pesar de ser un examinador de la realidad, lo que ocurre en el exterior no tiene sentido para él, no puede resolverlo, únicamente, por medio de los sentidos. Él necesita del acto físico de la escritura. No es hasta después de describir con detalle los acontecimientos observados cuando se produce la percepción consciente de lo que ha ocurrido, un momento en el que, alertado, manifiesta su frustración con un: “¡qué ajeteo!”.

Es este un plano secuencia más complejo, más largo que el de *La condena*, que podríamos denominar como “toma larga” pues apenas hay movilidad de cámara. Gracias al plano-secuencia (únicamente) Béla Tarr es capaz de crear diferentes relaciones entre la cámara y la escena, algo que sería complicado articular mediante un montaje convencional¹⁶², pues

162 Un película de cine comercial de dos horas de duración puede tener entre quinientos y mil planos de corte en un montaje convencional (en ocasiones más). La última película de Bela Tarr, *El caballo de Turín*,

el espectador adivinaría unidades espaciales y temporales discretas y la experiencia de la duración se vería truncada. Hay un evidente trabajo de montaje escénico y temporal en el plano hasta tal punto que Tarr parece convertirlo en la forma más “natural” de montaje.

“La teoría rusa del montaje se basaba en la idea del plano como unidad que no cambia demasiado. Pero cuando tenemos largos planos secuencia, el plano deja de ser sólo una unidad, una mirada, y se convierte en varias (25, 50, etc) unidades que no distraen la atención hacia el plano en su conjunto. En cierto modo, se distrae, porque cuando la escena avanza, el espectador pierde el toque de los lugares y se olvida de las relaciones verídicas de las cosas. Habitualmente, cuando se perciben las cosas, sabemos exactamente dónde se encuentran nuestros cuerpos, y uno relaciona todo lo que ve con una sensación de su cuerpo. Esto es importante en una visión humana, porque cuando uno se concentra en algo, uno no se separa de su entorno. Cuando la cámara se desplaza sobre una escena, sólo muestra partes del todo, así que después de 60 segundos de movimiento de la cámara, el espectador se ha olvidado de los lugares de las cosas, y eso es importante en relación con la edición. Las estructuras de la película son en gran parte función de nuestro conocimiento del mundo, y nuestras expectativas en cuanto a lo que queremos o necesitamos que sea mostrado.” (VALKOLA: 2001, 215)

Este plano, como el de apertura de *La condena*, es “la firma del estilo de Béla Tarr: un movimiento en un sentido y la cámara en sentido inverso; una acción y el lento desplazamiento que nos conduce hacia quien la mira; un cuerpo negro que se revela como un personaje visto de espaldas.” (RANCIÈRE, 2012: 31)¹⁶³. Este personaje visto de espaldas será recurrente en filmes posteriores, como el empleado del puerto que observa la llegada de los viajeros de un barco en *El hombre de Londres* (2007) (también el plano de apertura), o el hombre (o su hija) sentado en su taburete que observa un paisaje desolado en *El caballo de Turín* (2011), la que parece que será

de dos horas y media de duración, está formada por treinta planos únicamente. Referirse así al montaje convencional no es descartar el montaje como elemento vertebrador imprescindible de la obra cinematográfica, pues el montaje siempre existe.

163 “Cuando el mundo cruza la ventana, viene el momento en el que hay que escoger: detener el movimiento del mundo por un contracampo sobre la cara que mira (...) o continuar el movimiento reconociendo que la persona que mira no es más que una masa negra que obstruye el mundo en lugar de pensarlo.” (RANCIÈRE, 2012: 72)

la última película de Béla Tarr.¹⁶⁴ En uno de los largos planos-secuencia de esta película, la cámara nos guía de una acción interior a la citada pradera, para volver, nuevamente, a la protagonista que, sentada de espaldas, observa el exterior a través de una ventana.

Extracto de *El caballo de Turín*
(Béla Tarr, 2011)



Fotogramas de *El caballo de Turín* (Béla Tarr, 2011)

¿Qué puede esperar esta mujer de esa visión? Nada. El exterior no le puede devolver más que su propia realidad. No hay lugar para la contemplación¹⁶⁵. No hay ningún objeto para perderse ni nada acontece que distraiga una visión sometida a la rutina. Al contrario, se trata de un estado a medio camino entre la hipnosis y el ensimismamiento, pues la visión del exterior es un catalizador hipnótico que faculta la propia abstracción del mundo exterior. La mujer, al igual que el hombre de *La condena*, no está sometida a su voluntad, pero al contrario que este, no está sumida en un acto contemplativo, no puede identificarse con un objeto concreto al que mira pues no existe ese objeto. No adquiere conocimiento ni de forma racional ni de forma irracional.

¹⁶⁴ "Before the shooting I knew this would be my last film." Béla Tarr. Fuente: <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&lang=en&documentID=198131> (visto el 14.1.2013)

¹⁶⁵ "Es sólo el horizonte mismo, barrido por el viento, el que empuja a los personajes a irse y el que les envía de vuelta a la casa. El paso de lo social a lo cósmico, dice a menudo el cineasta. Pero este cósmico no es el mundo de la contemplación pura. Es un mundo absolutamente realista, absolutamente material..." (RANCIÈRE, 2012: 10-11)

“A través del vidrio de la ventana (...) el mundo viene lentamente a fijarse en una mirada, a imprimirse sobre una cara, a hacer fuerza sobre la postura de un cuerpo, a modelar sus gestos y producir esta división del cuerpo que llamamos alma” (RANCIÈRE, 2012: 70).

El plano secuencia es la clave para el espectador, es la “unidad de base que respeta la naturaleza del continuum, la naturaleza de la duración vivida” (RANCIÈRE, 2012: 72). Porque, ¿qué es lo que nos hace permanecer atentos a un discurrir de acontecimientos tan lentificado? La respuesta he de encontrarla en una especie de “ontogénesis cinematográfica”, es decir, en cómo es el proceso de evolución temporal (no narrativo) dentro de la película, en cómo lo que nos es dado es experimentado, subjetivado, vivido, en cómo se ven alterados nuestros parámetros vitales durante el acto perceptivo, en cómo la sincronía temporal, la homogeneidad espacial, las relaciones entre los individuos y las cosas se ven anuladas por la experiencia subjetiva de la duración (tiempo + espacio). El sentido de esta idea “lenta” de lo cinematográfico lo encuentro en una ruptura de los cánones tradicionales de representación que ligan la realidad cinematográfica con la realidad mundana y que operan en una dirección pasiva de la percepción, en beneficio de un sentido activo, subjetivo, heterogéneo de la misma. Los personajes de Béla Tarr que contemplan, que están atentos o distraídos o simplemente en un estado de ensimismamiento, nos procuran una oportunidad para nuevas experiencias. Más allá de su tratamiento argumental o su significación simbólica, los largos planos secuencia de Tarr son auténticas experiencias de la duración: planos que no cuentan con elipsis temporales (Angelopoulos), que no se sitúan en un plano onírico (Tarkovsky), sino que se asientan, o mejor dicho, se arriman a una realidad cercana que discurre sin someterse a la presión de la sincronía temporal, donde las divisiones temporales son subjetivas, experimentadas por una multiplicidad de individuos.

5. Un breve apunte: *Lunch break*, cuando el plano-secuencia se ralentiza

La artista norteamericana Sharon Lockhart trabajó a lo largo de un año en la fábrica de Bath Iron Works, propiedad de la General Dynamics y situada en Bath, en el estado de Maine (USA), en un proyecto propio llamado “Lunch break”. El astillero de Maine, fundado a finales de siglo XIX, es aún hoy la mayor empresa privada del estado y emplea a casi seis mil hombres y mujeres. Al inicio de su proyecto, Lockhart había planeado rodar en fábricas de cinco ciudades distintas, pero enseguida cambió de opinión y decidió centrarse en una sola ciudad y un grupo concreto de personas. Después de escoger la fábrica en la que quería trabajar, la Bath Iron Works, el proyecto comenzó a evolucionar hasta convertirse en una exploración de los espacios sociales en este tipo de lugares de trabajo. En el año 2009, Lockhart presentó definitivamente la película *Lunch break*¹⁶⁶, un plano-secuencia de 11 minutos de duración –filmado en película de 35 mm y posteriormente transferido a vídeo de alta definición y ralentizado hasta los 83 minutos-, rodado a lo largo de un extenso pasillo de la Bath Iron Works durante el descanso para el almuerzo de los trabajadores.

Lo que se presenta en el vídeo es tanto la estructura colectiva del trabajo industrial como la acción individual dentro de esa estructura. Las personas que salen en el vídeo participaron de forma activa en el proyecto, como lo describe la propia artista:

“Los trabajadores traían cosas que yo nunca habría pensado. Querían que la película fuera mejor, así que nos ofrecían sus reflexiones sobre el lugar de trabajo (...) a menudo venían con sofisticadas sugerencias, lugares desde los que grabar las cuestiones técnicas. Además, muchos de ellos eran historiadores aficionados y compartieron conmigo información sobre la historia de la BIW o colecciones de fotografías antiguas del astillero.”¹⁶⁷

La cámara se mueve indistintamente a lo largo de su eje central, encontrándose con los empleados de la fábrica que están inmersos en los rituales de sus horas de almuerzo y que en ocasiones miran a la cámara con sorpresa, aunque por lo general permanecen concentrados en sus con-

166 Puede verse online en http://www.ubu.com/film/lockhart_lunch.html (visto el 13.12.2012)

167 Traducción mía de “Lunch break times” en *Art Journal*, Spring/Summer2010, Vol. 69 Issue 1/2, p34-44.

versaciones, periódicos, siestas y demás. La cámara se mueve, sí, pero las imágenes se han ralentizado drásticamente: “a medida que avanza la cámara, cada detalle, claustrofóbicamente encerrado en ese ambiente, se pone de manifiesto con un enfoque nítido (...) El ritmo lento pone de manifiesto la enorme cantidad de material (y detalle visual) “envasado” en este lugar” (SHOLIS, 2009).¹⁶⁸



Fotogramas de *Lunch break* (Sharon Lockhart, 2009)

Con *Lunch break* nos encontramos con una novedosa expresión de lo lento: un único y largo plano en movimiento que ha sido ralentizado, es decir, la continuidad espacio-temporal es mantenida a lo largo de más de ochenta minutos de extrema cámara lenta. Hemos visto algunos vídeos realizados en un único plano en cámara lenta, como los vídeos de *Las pasiones* de Viola o la *Pietá* de Taylor-Wood, pero en estos la cámara no está en movimiento, es decir, se trata de un plano fijo. Por otro lado, Tarko-

¹⁶⁸ La mayoría de la información referida a Sharon Lockhart y a su obra *Lunch break* presentada hasta aquí ha sido tomada de (SHOLIS, 2009), (ZELLEN, 2010: 60), (COBURN, 2010: 132), (RYAN, 2009) y “Lunch break times” en *Art Journal*, Spring/Summer2010, Vol. 69 Issue 1/2, p34-44.

vski ha utilizado en ocasiones el plano-secuencia ralentizado, fundamentalmente asociado a recuerdos o estados oníricos de sus personajes –así ocurre en *El espejo* o en *Nostalghia*–, pero dentro de una estructura clásica de montaje cinematográfico. Por último, el cineasta ruso Alexandr Sokúrov realizó en el año 2002 la película *El arca rusa*, primera película en formato de alta definición sin comprimir y sin editar, un único plano de 90 minutos que, sin embargo, no está ralentizado. Lo que más se acerca a la obra de Sharon Lockhart es la película, también estudiada aquí, *Au revoir/see you later* (1990) de Michael Snow: un único plano en movimiento ralentizado, pero de duración menor, poco más de 17 minutos.



Fotograma de *El arca rusa* (Alexandr Sokúrov, 2002)

Lunch break recuerda otra película de Michael Snow: *Wavelength* (1967) (un plano-zoom de 45 minutos), si bien, como afirma Michael Ryan (2009), el filme de Lockhart no tiene como objetivo un punto concreto del horizonte (el cuadro de la ola en la película de Snow), pues no hay horizonte, no hay cambio de perspectiva, es un horizonte sin fin en el que no hay indicadores narrativos (actores, argumento, etc.), sólo trabajadores comiendo en su hora de almuerzo o charlando en los banquillos o al lado de las taquillas (RYAN, 2009).



Fotogramas de *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

En realidad, *Lunch break* es una *mise en abîme*, un cuadro dentro de si mismo, una unidad elemental narrativa elevada a su enésima potencia, un pensamiento redundante, un infinito procedimiento autorreferencial en “continua cámara lenta continua”. Sólo esta lentitud del filme de Lockhart, esta percepción subjetiva de una temporalidad suspendida y deformada (que modifica nuestra experimentación de la duración), es la que nos introduce de lleno en esa *mise en abîme*, en ese cuadro tautológico cuyo “fuera de campo” es tanto la construcción mental de lo que no se percibe (pero se intuye como conocido) como aquello que el movimiento de la cámara deja fuera de lo visible para reciclarse y reordenarse en un nuevo cuadro visual. En mi opinión, esta es una lentitud auténtica, una lentitud que se sitúa fuera de las categorías del tiempo real, que se ancla en la realidad de la experiencia subjetiva, que determina un “estado de alerta” mínimo y concreto en el que lo tecnológico no domina el campo de la percepción sino que se somete a él. Y esto es, precisamente, lo que *Lunch break* amplifica en la obra de Snow (*Wavelength* y *Au revoir/see you later*), a saber, la especificidad del “lento cuadro dentro (y fuera) del lento cuadro”.

6. PROYECTOS

Teniendo en cuenta las consideraciones realizadas hasta aquí al respecto del plano secuencia, a saber, sus afinidades y problemáticas con respecto al montaje, sus idas y venidas a/desde la realidad y las nuevas experiencias de la temporalidad que ofrece, en especial su relación con la lentitud, y con los referentes cinematográficos estudiados (Tarkovsky, Angelopoulos y Tarr) siempre presentes, he desarrollado dos proyectos audiovisuales muy distintos que hacen uso del plano-secuencia como instrumento formal y narrativo: el cortometraje *Before the law without law* (2011, HD, 16:9, 10min), realizado en un único plano-secuencia, y la película *La fotógrafa* (2012, HD, 1:1.85, 80 min), construida mayoritariamente haciendo uso de planos-secuencia. Previamente, me referiré a *The inmate's march* (2009) una videoinstalación que pertenece al proyecto “El turista de la memoria” (2009) y que recoge un largo plano-secuencia de veintinueve minutos de duración.

a. *The inmate's march*

El 24 de Noviembre de 1941 llegaron a Terezín un grupo de 342 jóvenes judíos, miembros de lo que se llamó la “cuadrilla de construcción”, cuyo trabajo era preparar los barracones del pueblo para la recepción de los siguientes transportes, que empezaron a llegar al recién constituido gueto el 30 de Noviembre de 1941 (BLODIG, 2003: 31). Hasta el 1 de Junio de 1943, todos los internos llegaban al gueto de la siguiente forma: primero en tren, hasta una población cercana llamada Bohušovice nad Ohří y desde allí a Terezín, andando los tres kilómetros que separan ambas poblaciones. Pero en el verano de 1942, para evitar la comunicación entre los judíos deportados al gueto y la población civil de los alrededores se empezó a construir un ramal ferroviario que uniría Terezín y Bohušovice nad Ohří.

“Entró en servicio el 1 de Junio de 1943, permitiendo a los transportes llegar y salir directamente de Terezín. Como resultado, el shock que producía la llegada y salida de los transportes, una imagen que fue profundamente grabada en la memoria de todos los internos, permanecería oculto al menos a los ojos de la gente de la vecindad” (BLODIG, 2003: 34).

La mayoría de los rincones de Terezín tienen recordatorios de lo ocurrido en el pueblo durante la Segunda Guerra Mundial. Todos excepto uno: la carretera que une Terezín con Bohušovice nad Ohří. Esta carretera local se convirtió en una obsesión durante la estancia en Terezín, especialmente después de haber visto algunas fotografías en los archivos del Memorial. Fotografías que no conseguí tener en mi poder hasta semanas más tarde, dado que los derechos de las mismas son propiedad del Museo Judío de Praga¹⁶⁹. Pues bien, en estas imágenes se ve la marcha de los presos judíos hacia Terezín (llegada de los transportes) y desde Terezín (salida de los transportes a los campos de exterminio del Este). Creo que esas marchas, que se realizaron, como ya he apuntado, hasta el mes de Junio de 1943, tienen una connotación histórica demasiado importante para que permanezcan como una

¹⁶⁹ Židovské Muzeum v Praze (Museo Judío de Praga).

reminiscencia residual de un pasado, el del gueto, pleno de “grandes eventos” para la historia. Marchas que describen, por sí solas, el horror de lo vivido por aquellas personas. Un horror que yo era (y soy) capaz de imaginar, pero que me sentía (y me siento) incapaz de describir. Este fue el motivo fundamental que me llevó a recorrer el camino que une la estación de tren de Bohušovice con lo que fuera el Barracón de Dresde en Terezín, uno de los barracones donde se “alojaban” las mujeres judías. Esta experiencia fenomenológica del estar en un lugar con tanto peso histórico era necesaria, principalmente por el efecto que podría producir sobre la imaginación, sobre todo, después de toda la información (mucho de ella sin procesar) que mi cerebro apilaba tras meses de trabajo y cómo no, por la ingente cantidad de imágenes a las que mis sentidos habían estado expuestos.



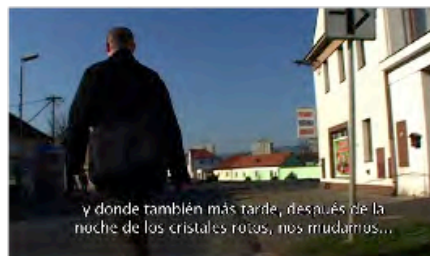
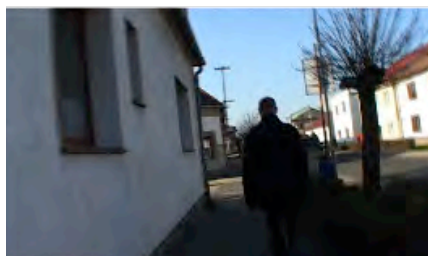
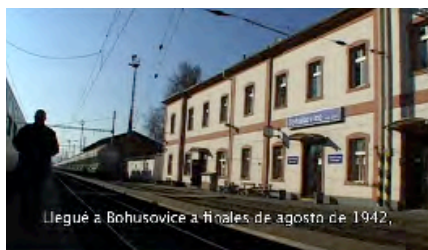
Fotografía de las marchas entre Bohušovice nad Ohří y Terezín. Fuente y ©: Zidovské Muzeum v Praze

La marcha se hizo el día 31 de Marzo de 2009, entre las 16.45 h y las 17.15 h. Se documentó en vídeo, en un plano secuencia sin cortes en el que se puede ver el estado actual de ese camino tan marcado por la historia.

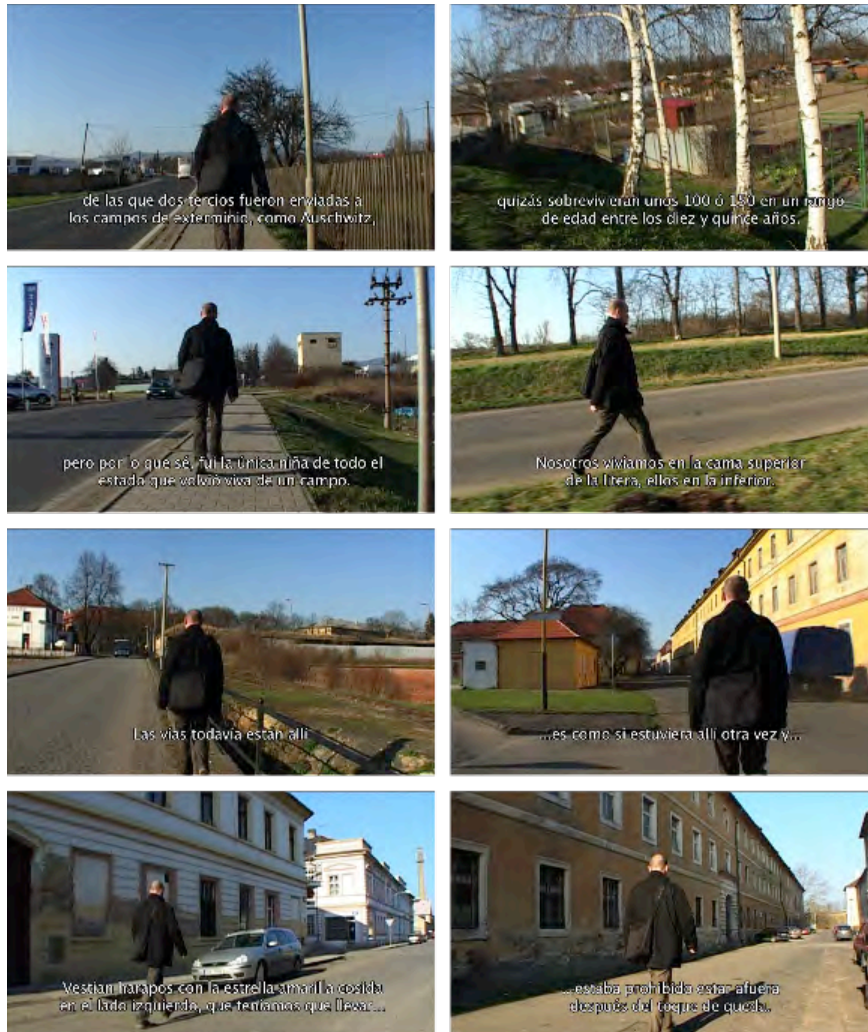
Pero este documento por sí solo no hacía justicia al pasado, es decir, no había lugar para la memoria en las imágenes que se mostraban. Mi intención era presentar la marcha como una formalización artística de un lugar concreto hecho de memoria, y hacerlo en “tiempo real”, manteniendo los casi treinta minutos de plano secuencia. De esta forma, enseguida me di cuenta de que la única forma a través de la cual podría dar sentido a esas imágenes del recorrido era a través del sonido. Por esta razón comencé a buscar supervivientes del gueto que hubieran llegado a Terezín entre finales de noviembre de 1941 y junio de 1943. Así fue como descubrí el libro: “I am a star. Child of the Holocaust”, de Inge Auerbacher (Kippenheim, 1934). Inge Auerbacher, que en la actualidad reside en New York, llegó a Terezín en agosto de 1942 con siete años y estuvo en el gueto hasta su liberación en mayo de 1945. A través de su web, (www.ingeauerbacher.com), contacté con ella, con pocas esperanzas de encontrar respuesta. Para mi sorpresa, la respuesta vino acompañada de una absoluta predisposición a la colaboración.

*La casualidad de este encuentro virtual fue que la señora Auerbacher había estado en los Barracones de Dresde, justo donde termina mi marcha. Pues bien, le propuse que viera el vídeo de mi marcha (desde Youtube) y que mientras lo hacía grabara su voz con todo lo que el visionado del video le hiciera recordar de su marcha sesenta y siete años antes. Su voz grabada se convertiría entonces en el audio de mi video. Inge grabó su voz en una vieja casete que me envió el 20 de mayo y que recibí una semana más tarde. El resultado es la obra *The Inmate's March* (La Marcha del Interno). Pensada como un auténtico monumento a la memoria del camino Bohušovice-Terezín, la obra se presenta como una instalación con proyección monocal en una sala totalmente oscura.*

(BAÑOS FIDALGO, 2009: 47-52)



TIEMPO LENTO EN EL CINE Y EL VÍDEO CONTEMPORÁNEO



Fotogramas de *The inmate's march* (2009), Fernando Baños Fidalgo

b. *Before the law without law*

“Puesto que esa puerta sigue frente a nosotros para que no franqueemos su umbral, o más bien para que tengamos miedo de hacerlo, para que difiramos sin cesar la decisión de dar el paso.” (DIDI-HUBERMAN, 2006(2): 162)

Como ya he dicho al hablar de Béla Tarr, sus largos planos-secuencia someten al espectador a una auténtica experiencia de la duración. Planos que se sitúan en los límites de la realidad y que no están sometidos a la presión del tiempo cronológico. Estas dos características son exploradas en el cortometraje *Before the law without law* (2011).

El guión de *Before the law without law* está elaborado por adaptación libre de dos textos bien distintos: el relato breve *Ante la ley*¹⁷⁰ (*Before the law*, en inglés) de Franz Kafka y un texto que aparece dentro del capítulo “Law without law” del libro *Quantum theory and measurement*¹⁷¹ del físico-teórico norteamericano John Archibald Wheeler. A continuación me referiré a la elección de ambos textos para la configuración del guión:

Ante la ley¹⁷². En este texto, cuya sinopsis evito debido a su brevedad, se establece una relación entre dos hombres: uno, un hombre del campo, que se presenta como la necesidad de cumplimiento de un deseo; y otro, el guardián, que ostenta una responsabilidad de poder que alguien superior le ha conferido y que impide el cumplimiento del deseo del campesino. En definitiva, se trata de un relato sobre el poder. Lo realmente interesante de este relato es que se desarrolla espacialmente en un lugar concreto pero indefinido, cuyo carácter es idílico e inmanente, y dentro de una estructura temporal que abarcando prácticamente la vida adulta del campesino apenas se ve alterada para el guardián. Nos situamos ante un texto que, como afirma Derrida en un ensayo sobre este relato, “no diciendo nada claro y presentando un contenido no identificable más allá del cuento mismo (...), permanece sin embargo rigurosamente intangible” (DERRIDA: 1992, 211). Esta intangibilidad del relato, entendida por Derrida como lo inaccesible, lo inaprehensible, lo que no tenemos derecho a tocar, es muy atractiva. Por una parte este texto puede ser sometido a la hermenéutica más heterodoxa pero por otra se corre el riesgo de caer

170 Pertenece a un libro de catorce relatos breves titulado “Un médico rural”, publicado por primera vez en 1919. También aparece recogido con posterioridad en su novela “El proceso”, publicada por primera vez en 1925.

171 WHEELER, J-A. & ZUREK, W-H. (ed.) *Quantum theory and measurement*. Princeton University Press, 1983.

172 Ver Anexo 1

de bruces en la trampa que es el propio cuento de Kafka, o como afirma Derrida, de someternos *ante la ley* del propio relato:

“A pesar de una falta de identidad de su sentido o destino, a pesar de su esencial ininteligibilidad, su *forma* presenta y actúa como una suerte de identidad personal con derecho a un respeto absoluto. Si alguien cambiara una palabra o alterase una frase, un juez siempre podría acusarle de haber infringido, violado o desfigurado el texto. Una mala traducción siempre será llamada a comparecer ante el original, que supuestamente es un punto de referencia, siendo autorizado por su autor o sus legales representantes e identificado por su título, que de acuerdo a su estado civil es su propio nombre, y enmarcado entre la primera y la última palabra. Cualquiera que dañe la identidad original de este texto puede comparecer ante la ley. Esto puede ocurrirle a todo lector en presencia del texto, al crítico, al editor, al traductor, a los herederos o a los profesores. Todos ellos son, al mismo tiempo, guardianes y hombres del campo. En ambos lados del límite “
(DERRIDA: 1992, 211).

Law without law¹⁷³. En este texto se pone de manifiesto la idea de que cualquier decisión tomada en el presente puede afectar al pasado. Es decir, a nivel cuántico, las elecciones que hacemos en el presente pueden afectar al estado primitivo de las cosas.

“Con el mero acto de medir, un experimentador puede cambiar la *historia*. Mediante la decisión de si se desea medir algo de una manera, o de otra, el experimentador, un ser humano, es capaz de determinar lo que *habrá sucedido en el pasado*.” (ACZEL: 2009, 94)

Para tratar de entender la aportación de Wheeler a la física cuántica es necesario tener en cuenta que el físico alemán Albert Einstein creía que el universo existía “ahí fuera” independientemente de cualquier acto de observación; por contra, el físico noruego Niels Böhr decía que un fenómeno, por muy pequeño que fuera, no era fenómeno hasta que no era registrado como tal. Ambos mantuvieron largas y controvertidas discusiones al res-

173 Ver Anexo 2

pecto durante muchos años¹⁷⁴. A Einstein no le satisfacía la idea de que lo que se observa dependiese de determinadas elecciones y Böhr creía firmemente que las respuestas que obtenemos dependen de las preguntas que hacemos. Pues bien, años más tarde John Archibald Wheeler dio una vuelta de tuerca más a este conflicto:

“es erróneo pensar en el pasado como *algo que existe en detalle*. El *pasado* es teoría. El pasado no existe a no ser que sea registrado en el presente. Por la decisión de las preguntas que planteamos en el presente tenemos una opción indiscutible en lo que tenemos el derecho de decir sobre el pasado.” (WHEELER: 1983, 194)

En definitiva, según Wheeler, lo que podemos decir de los hechos pasados es decidido por elecciones hechas bien en el pasado reciente bien en el presente. Se sobreentiende que esta discusión se refiere a hechos cuánticos y no a aspectos de nuestra realidad cotidiana. Pero también es conocido el empeño de la ciencia por racionalizar el mundo a partir de la comprensión de la naturaleza a nivel cuántico.

Esta idea cuántica del pasado entra en relación con la afirmación de Benjamin en “Sobre el concepto de Historia”: “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo *tal y como propiamente ha sido*” (BENJAMIN: 2008(2), 307). La historia querría apoderarse del pasado pero la historia no es el pasado. La historia es una decisión sobre el pasado a partir de preguntas hechas en el presente. La historia, a través de su relato, puede cambiar el pasado, pero no sólo la historia. Siempre hay que tener presente que “el pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante mismo de su cognoscibilidad” (BENJAMIN: 2008(2), 307).¹⁷⁵

Pues bien, el guión de *Before the law without law* trata de fusionar ambas ideas (presentes ya en el propio título, como se puede observar): dos hombres dialogan, caminan por un lugar indeterminado y uno de ellos

174 Para conocer más sobre el particular ver (ACZEL: 2009, 115-121).

175 El primer seminario de doctorandos del proyecto I+D: Imágenes del arte, reescritura de las narrativas en la cultura global visual, realizado en diciembre de 2010, se planteó en torno a las metodologías de investigación e Bellas Artes y a la posibilidad de incluir lo “heurístico” como elemento metodológico de toda investigación en arte. Al finalizar el seminario se propuso a los doctorandos que redactaran unos textos a modo de conclusión. Mi propuesta titulada “Incertidumbres”, guarda relación con el vídeo “Before the law without law” y con la idea cuántica de cómo al observar se alteran los acontecimientos, con las relaciones que ello permite establecer el pasado y el relato histórico. Recojo este texto en el Anexo 3. Más información sobre el seminario apuntado en: <http://imaginarrar.net/seminario/seminariodocs.htm> y sobre los textos de los doctorandos en: <http://imaginarrar.net/seminariodoc.htm>

tiene en sus manos un poder. Este le plantea al otro, a través de un juego, la idea de que la naturaleza de aquello que llamamos pasado es desordenada, heterodoxa y dispersa y que solamente puede ser determinada por decisiones tomadas en el presente.

Para la producción del vídeo era necesario mantener la estructura espacio-temporal del relato de Kafka, es decir, hacerla indefinida: la trama debía desarrollarse en un lugar que no remitiera a algo conocido y el tiempo del relato debería ser asincrónico, impreciso y abstracto. Para conseguir esto era importante llevarlo a cabo a través de un único plano-secuencia, sometiendo los cambios espaciales y temporales al plano, sin desprestigiar los silencios, los tiempos muertos o las pausas, y no olvidando que tanto el comienzo como el final del plano y del relato tenían que coincidir con los de la percepción, es decir, con la propia experiencia del espectador.

El primer aspecto era desarrollar el “estado” de los dos hombres que debían transitar un largo camino para llegar a “la puerta kafkiana”, elemento fundamental de la historia, pues como bien señala Didi-Huberman, a pesar de que “no es más que un mero encuadre espacial: un soporte de geometría elemental, una circunscripción, un espacio “específico” (...) dialectiza ya todo el juego de alejamientos y contigüidades en que se organiza el espacio kafkiano en general” (DIDI-HUBERMAN, 2006(2):169)¹⁷⁶. Pero aquí, la puerta es un umbral “instrumental” y no “absoluto”, por emplear los términos del pensador francés, ya que al contrario que en “Ante la ley”, sus protagonistas han de cruzarla. Los hombres tenían que recorrer un largo camino hasta ella, o al menos dar la sensación temporal de que así era, y desde el comienzo el hombre con poder debía dejar clara su posición ante el otro hombre. Un poder que se pone de manifiesto rápidamente. El hombre con poder recibe del otro algún objeto que, de alguna forma, ya anticipa el drama del relato: “Lo acepto solo para que no creas que no lo intentaste todo”. Esta idea de los dos hombres caminando, dirigiéndose hacia un destino desconocido a priori, mostrados sin ningún corte de plano, era algo básico para el relato. En este sentido me parecen muy interesantes dos planos-secuencia del segundo capítulo de *Sátántangó* (Béla

¹⁷⁶ En este ensayo, Didi-Huberman utiliza la “ley” de la parábola kafkiana como una metáfora del “ver”, en el que la imagen estaría estructurada como un “umbral”, el marco de una puerta abierta, por ejemplo [en otro momento se referirá a la puerta kafkiana no como un umbral instrumental (cruzar la puerta), pues está abierta durante muchos años, sino como un “umbral absoluto, es decir un *umbral interminable*” (DIDI-HUBERMAN, 2006(2): 171)]. “Y frente a la imagen (...) todos se paran como frente a una puerta abierta a través de cuyo marco no se puede pasar, o no se puede entrar: el hombre de la creencia quiere ver algo más allá (es el aldeano, en su acto de miserable búsqueda); el hombre de la tautología se vuelve en el otro sentido, de espaldas a la puerta, y pretende que no hay nada que buscar en ella, ya que cree representarla y conocerla por la simple razón de que se instaló a su lado (es el guardián, en su acto de miserable poder)” (DIDI-HUBERMAN, 2006(2): 169).

Tarr, 1995), uno trasero y otro frontal, planos-secuencia que estuvieron muy presentes durante la planificación del guión.

Extracto de *Sátántangó*
(1995), Béla Tarr



Fotograma de *Before the law without law* (F.B.Fidalgo, 2011)



Extracto de *Sátántangó*
(1995), Béla Tarr





Fotograma de *Before the law without law* (F.B.Fidalgo, 2011)

El segundo aspecto era la actitud de los hombres al llegar a la puerta. Los hombres se detienen ante ella, pero al contrario de lo que ocurre en el cuento de Kafka, el hombre consigue entrar porque es necesario continuar con el juego que se propone. En ese momento los hombres desaparecen, la cámara se hace subjetiva –convirtiéndose en la propia mirada del espectador- y avanza con el ruido de los pasos de los hombres hacia lo que parece ser un objetivo claro: una sala donde una fotografía en blanco y negro de un barco antiguo y destartado cuelga de uno de sus muros.¹⁷⁷

¹⁷⁷ El cortometraje "Before the law without law" puede verse en: <http://vimeo.com/26153614> (en inglés) y en <http://vimeo.com/26129655> (en inglés con subtítulos en castellano).



Fotogramas de *Before the law without law* (Fernando Baños Fidalgo, 2011)

c. La fotografía

Como es bien sabido, el acontecimiento histórico contemporáneo¹⁷⁸ genera, frecuentemente, una gran cantidad de imágenes mediáticas que son difíciles de asimilar en tiempo real. Sin embargo, en ocasiones una sola imagen se convierte en “justo una imagen”¹⁷⁹ con capacidad de generar narrativas que desde la ficción apunta directamente a dichos acontecimientos. Estas relecturas se realizan desde una posición de privilegio en la cual la imagen toma un protagonismo esencial, se piensa con ella. Son relatos de ficción (¿existen otros?) que invitan a reflexionar no tanto sobre la realidad como sobre las imágenes que la representan y hacia las que apunta.

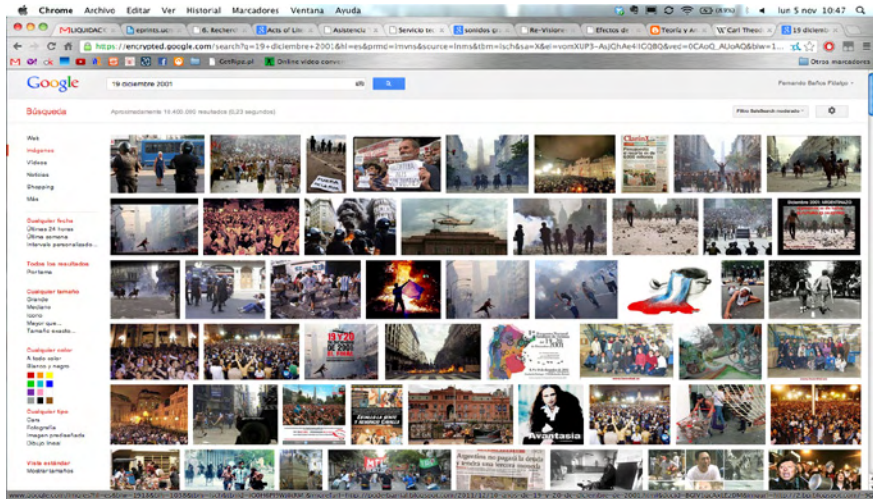
Desde hace años mis proyectos artísticos se inician con imágenes que otros han creado, imágenes que llamamos de “archivo”. Son imágenes que me permiten pensar el mundo en el que vivo, reflexionar sobre los acontecimientos que la historia o los media relatan y proponer nuevas narrativas que revisen esos relatos. Esto es muy importante en el proyecto de “La fotografía”, pues ¿cómo podría alguien que vive a diez mil kilómetros de distancia de Argentina hablar sobre su historia más reciente sino es a través de las imágenes que ha generado? Y es precisamente una de las imágenes del 20 de Diciembre de 2001, fecha cénit de las movilizaciones populares por el “corralito” financiero, la que inició un largo proceso que en origen no iba a ser un guión cinematográfico, pero que terminó siéndolo.

Si se hace una búsqueda en *Google* con las palabras clave “19 Diciembre 2001” ó “20 Diciembre 2001”, todas las imágenes que aparecen corresponderán, en su mayoría, con las revueltas civiles ocurridas en Argentina, en las fechas señaladas, con motivo de lo que es conocido como “corralito”.

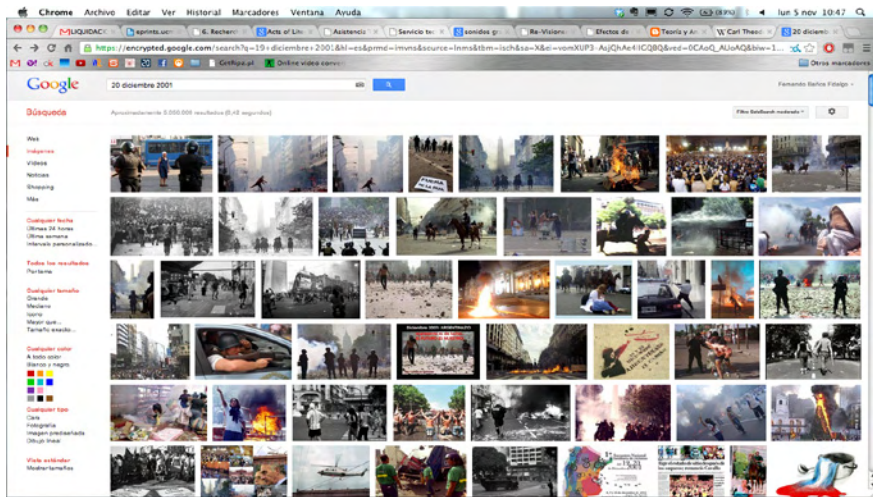
El término “corralito” significa “parque de niños”, es decir, un lugar acolchado rodeado por barras de madera que permite dejar a un bebé impidiendo que salga sin ayuda. Referenciado a los acontecimientos de Diciembre de 2001 en Argentina, el término “corralito” quería resumir, metafóricamente, la forma en la que el gobierno del presidente Fernando de la Rúa privó a

178 Se entiende por acontecimiento histórico aquel evento que traba o perturba el curso normal de una sociedad y que marca un antes y un después, siendo recordado a posteriori. Para más información sobre el acontecimiento y su relación con la historia ver FARGE, A. “Penser et définir l'événement en histoire” en *Terrain*, n°38, mars 2002. <http://terrain.revues.org/1929> (visto el 6.3.2013).

179 Me apropio de la expresión que Godard utiliza en la película “Vent d’Est” (1970) cuando un cartón muestra la frase: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image” (“No es una imagen justa, es justo una imagen”).



Captura de pantalla con el resultado de la búsqueda de imágenes en Google (palabras clave "19 Diciembre 2001") Búsqueda realiza el 5 de Noviembre de 2012 a las 11h



Captura de pantalla con el resultado de la búsqueda de imágenes en Google (palabras clave "20 Diciembre 2001"). Búsqueda realiza el 5 de Noviembre de 2012 a las 11h

los ciudadanos argentinos de la libertad de poder hacer uso de sus fondos bancarios en cualquier momento. El "corralito" es la vergonzosa culminación de una crisis económica que se había iniciado en Argentina a

mediados de 1998, en las postrimerías del último mandato de Carlos Saúl Menem¹⁸⁰. Un gobierno que dejó paso, en el año 1999, al de la Alianza¹⁸¹, presidido por Fernando de la Rúa, quien trató, torpemente y sin éxito, de afrontar el elevado déficit fiscal, que no dejaba de aumentar debido al peso de una elevada deuda externa, con medidas de ajuste muy severas. Ante la duda de que el estado “suspendiera pagos” se negoció un “blindaje” de 40.000 millones de dólares mediante los cuales el estado argentino aplazaba pagos de capital e intereses. Con esto se trataba de aliviar la situación financiera, paliar el nerviosismo de los bancos y recuperar la confianza de los mercados. Pero a pesar de la medida, en marzo de 2001 comenzó la evasión de depósitos. Domingo Cavallo, exministro de Menem y padre de la convertibilidad peso/dólar¹⁸², fue nombrado ministro de economía. En junio de ese mismo año se solicitó ayuda al Fondo Monetario Internacional y a bancos privados para tratar de reducir la presión de la deuda externa. Sin embargo, la fuga de capitales continuó. A finales de 2001, alrededor de 20.000 millones de dólares se habían fugado. Esto, unido al alto paro, a una deuda de más de 130.000 millones de dólares y a fuertes caídas del PIB, entre otros, provocaron la publicación el 3 de Diciembre de 2001 del decreto 1570/2001, mediante el cual se establecían determinadas prohibiciones a las entidades bancarias y a los usuarios de las mismas, tratando de evitar así la fuga de capitales al exterior. En líneas generales, los usuarios sólo podían retirar en efectivo sumas que no superasen los 250 pesos o dólares semanales, y se prohibían las transferencias al exterior y el pago de gastos a través de tarjetas de crédito. La consecuencia principal fue la paralización del comercio y del crédito, al bloquearse la liquidez monetaria. Las economías domésticas se vieron asfixiadas, provocando una tensión social en todas las clases

180 Para conocer más sobre la historia de Argentina en las dos últimas décadas ver NOVARO, M. *Historia Argentina. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación* (1983-2001), Buenos Aires, Paidós, 2010, volumen nº 12 de la colección *Historia Argentina* (proyecto dirigido por Tulio Halperin Donghi cuyo primer volumen vio la luz 37 años antes) en el que se analiza el período democrático iniciado con Raúl Alfonsín hasta la crisis de 2001; ver también GARULLI, L. *Consolidación y crisis. De la democracia neoliberal. 1989-2001. Testimonios y documentos*. Buenos Aires, Eudeba, 2011, donde se aborda el período comprendido entre los diez años de gobierno de Carlos Menem y la renuncia de Fernando de la Rúa en 2001.

181 La Alianza es la abreviatura con la que se conoce a *La Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación*, una coalición política argentina fundada en el año 1997 por la unión de la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario. Se disolvió tras la renuncia del presidente Fernando de la Rúa el 20 de diciembre de 2001.

182 Por iniciativa de Domingo Cavallo, ministro de economía del gobierno de Menem, el 1 de Abril de 1991 entró en vigor la ley de convertibilidad del austral, que fijaba una relación de cambio entre la moneda nacional y el dólar de un dólar por cada diez mil australes (más adelante se sustituiría el austral por el peso, de tal forma que el cambio quedaría en un dólar americano por un peso argentino). Estuvo vigente durante 11 años. Para más información ver el informe *El fracaso de la convertibilidad. Argentina en la década de los noventa*, de Jorge Schvarzer, presentado en el Seminario Internacional: “¿Qué rumbo toma Argentina? La crisis como oportunidad”, de la Fundación Friedrich Ebert, Bonn, 27 de Febrero de 2002. . <http://www3.giz.de/E+Z/zeitschr/ds302-7.htm> (visto el 8.11.2012).

sociales, sobre todo en la clase media, que culminaría con la famosa “cacerolada” del 19 de Diciembre. Los “cacerolazos” voluntarios desde las ventanas tuvieron continuidad en las calles. Ese mismo día, el presidente de la Rúa declaraba el estado de sitio en todo el territorio argentino. Las manifestaciones populares alcanzaron su punto álgido el 20 de Diciembre. Al finalizar la jornada, la represión policial dejaba tras de sí un balance de más de tres decenas de muertos. El período del corralito financiero se prolongaría hasta el 2 de Diciembre de 2002, fecha de la derogación del decreto 1570/2001.¹⁸³

Lo ocurrido en aquellas jornadas es descrito magistralmente por Edgardo Vannuchi en la revista *Cultura y Política*:

“El *qué boludo, qué boludo, el estado de sitio se lo meten por el culo* acompañó el estruendoso repiqueteo de las cacerolas, mientras, desde distintas zonas de la capital, se iban sumando espontáneamente más y más ciudadanos, compatriotas, compañeros, camaradas, correligionarios, *nuevos pobres*, desocupados, consumidores consumidos y desencantados por el hechizo neoliberal, todos *encolumnados*, identificados detrás de la pretendida asepsia del colectivo *vecinos*, en esa larga marcha de la bronca hacia Plaza de Mayo. La Plaza, ese espacio simbólico tantas veces disputado, testigo y protagonista de experiencias contradictorias, volvía a albergar ilusiones. La entonación de las estrofas del himno nacional, a modo de ritual colectivo, impregnó la noche de una emoción inenarrable. El sueño de un *nosotros* parecía, una vez más, posible. En ese soñar despierto estábamos, cuando, apenas pasada la una de la mañana el poder recuperó los reflejos. Los gatillos de la federal, al servicio de la comunidad, empezaron a escupir sus gases vencidos contra la multitud. El desbande masivo dejó como saldo algunas ojotas, pañuelos, cacerolas y espumaderas desperdigadas por la plaza y sus inmediaciones como forma de testimoniar una jornada que, para muchos, fue vivenciada como una especie de bautismo político (...)”¹⁸⁴

Asimismo, dos extractos de un suplemento especial publicado por el pe-

183 En el Anexo 4 se recogen algunas de las portadas más significativas de periódicos argentinos durante la revueltas del 19 y 20 de Diciembre de 2001.

184 Edgardo Vannuchi, en Revista *Cultura y Política*, año 3, n.5, mayo de 2003.

riódico argentino *Página/12*, el 20 de Diciembre de 2002, señalaban un punto de “no retorno” en aquellos acontecimientos, “un antes y un después” en la historia del país:

“(…) La gesta del 20 de diciembre cambió muchas cosas en nuestro país: restableció la idea de nación y la noción de pueblo en vez de ese eufemismo dietético de *la gente*. Puso fin al largo terror instalado en el inconsciente colectivo por la dictadura militar. Le dio cauce a una nueva rebeldía juvenil que para muchos había quedado confinada a los años setenta. Estimuló alianzas entra las capas medias y los trabajadores desocupados que poco antes eran impensables (...)”¹⁸⁵

“(…) Cambió, ese día, mucho. Cayó un gobierno que no se representaba ni a sí mismo. Un clan sombrío. Casi una historia familiar tejida de ambiciones y dramas de culebrón. El pueblo se adueñó de la plaza histórica. La clase media abandonó su clásica pertenencia al ámbito privado. Los sectores carecientes, los hambreados y los militantes más auténticos dieron su batalla (...) El 20 de diciembre las masas no fueron a peticionar por la libertad de ningún político sino todo lo contrario: que se vayan todos. Hubo que desalojarlos con una represión brutal y sangrienta. Así, el 20, las masas no consagraron al líder, se consagraron a sí mismas. No delegaron su fuerza, la continuaron asumiendo ellas. Éste fue un hecho totalmente nuevo en la política argentina y –desde este punto de vista- podemos afirmar que el 20, sí, fueron muchos los cambios. El poder fue asumido por al base, ejercido por ella, no delegado. Había nacido la práctica de la democracia directa (...)”¹⁸⁶

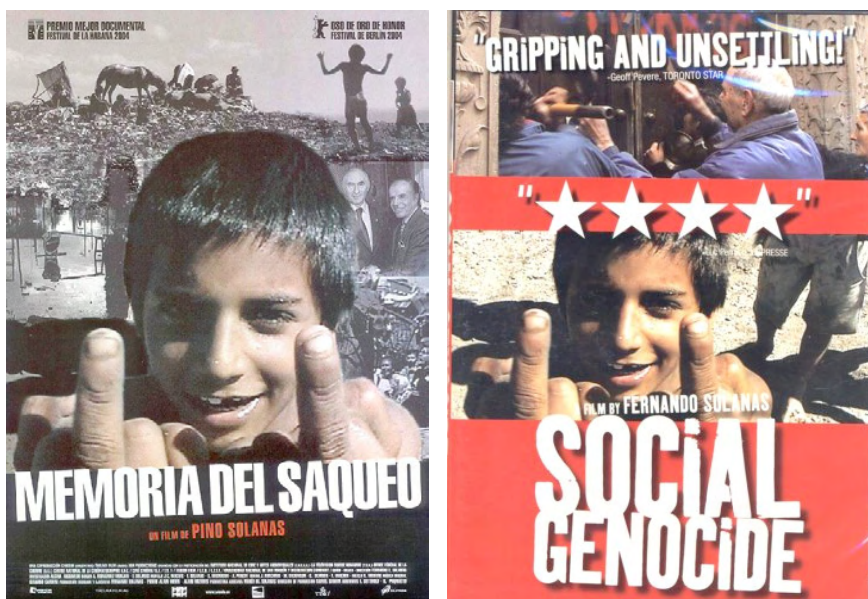
Desde entonces, y como es de imaginar, se han realizado innumerables reportajes para televisión y documentales para cine sobre lo acontecido aquellos fatídicos días.¹⁸⁷ De todos ellos, es el documental *Memoria del*

185 “La herencia vacante”, firmado por Miguel Bonasso en el Suplemento especial del periódico *Página/12*, 20 de Diciembre de 2002.

186 “Cambió mucho/poco/nada”, firmado por José Pablo Feinman en el Suplemento especial del periódico *Página/12*, 20 de Diciembre de 2002.

187 De todos ellos me gustaría destacar los siguientes: *El argentinazo. comienza la revolución* (cortometraje documental del Grupo Ojo Obrero, 2002); *Por un nuevo cine un nuevo país* (cortometraje documental de la Asociación de documentalistas argentinos–ADOC, 2002); *La banca de la brutalidad* (documental producido por Cuatro Cabezas para canal Historia, 2003); *19/20* (documental de Sebastián Menassé, Carolina Golder, Mariano Tealdi y Florencia Gemetro, 2004); *Memoria del saqueo* (película documental de Fernando “Pino” Solanas, 2004); y *La dignidad de los nadies* (película documental de Fernando “Pino”

*saqueo*¹⁸⁸, de Pino Solanas, a partir del cual se fragua el proyecto de “La fotografía”. Este documental, que astutamente se llama en inglés “Social genocide”, está cargado de imágenes muy representativas tanto del 19 y 20 de Diciembre como de las consecuencias que tuvo para las economías domésticas y el elevado nivel de hambruna que generó.



Izquierda: cartel de *Memoria del saqueo* (2004), de Pino Solanas

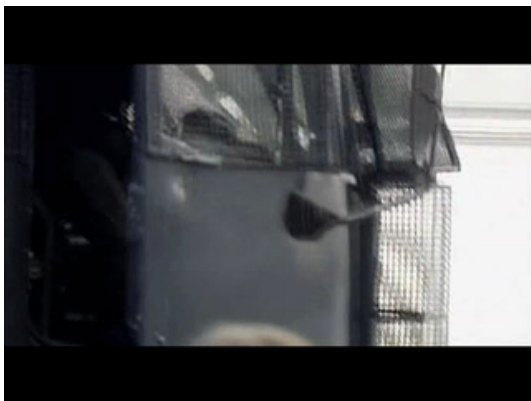
Derecha: Cartel en su versión anglosajona

Pues bien, de todas las imágenes del documental, los siguientes cuatro segundos llamaron mi atención especialmente:

Solanas, 2005).

Además quisiera destacar: *La crisis causó 2 nuevas muertes* (Patricio Escobar y Damián Finvarb, 2006), que sin ser un documental sobre los acontecimientos de Diciembre de 2001 propiamente dichos, trata sobre otros hechos acaecidos seis meses después en Buenos Aires, aún en pleno corralito; y la recién estrenada película de ficción *Acorralados* (Julio Bove, 2012). En el Anexo 5 se describen estos documentales con más detalle.

188 *Memoria del saqueo* es un documental reconocido mundialmente. Fue premiado con el Oso de Oro de Honor en el Festival de Cine de Berlín de 2004 y con el premio al mejor documental en el Festival de La Habana del mismo año.



Extracto de *Memoria del saqueo* (Pino Solanas, 2004)

Dos aspectos resultan interesantes de destacar en estas imágenes: en primer lugar, el chico que golpea con su patineta el camión hidrante de la policía¹⁸⁹ y que bien representa la rabia, la impotencia, la injusticia, la desazón y la incompreensión del pueblo argentino hacia sus gobernantes. Imágenes sobre las que destaca con énfasis el fuerte sonido de los golpes de la patineta sobre el camión blindado y que contrastan con el nulo daño que producen, auténtica parábola de la represión policial hacia el pueblo. En segundo lugar, las cabezas que se interponen entre el cámara que graba y la escena, cabezas de fotógrafos y cámaras de televisión tomando posición para captar el simbólico momento. Y entre esas cabezas un hombre calvo con camiseta azul toma protagonismo durante un segundo escaso. Un fotógrafo del que no fue difícil imaginar las fotografías que hacía del suceso. Esas fotografías imaginadas –tanto su contenido como la posibilidad de su existencia eran una conjetura- establecían, repentinamente, un vínculo desconocido entre el fotógrafo y el chico de la patineta, un vínculo inconsciente, un vínculo que me interesaba explorar.

¿Por qué *La fotógrafa* se convierte en un guión cinematográfico? Como he dicho, se trataba de investigar el vínculo que se establecía entre un fotógrafo y aquello que fotografía (el chico que golpea con su patineta la hidrante) y cómo dicho vínculo se relaciona con unos determinados acontecimientos del pasado reciente de Argentina. La narrativa que se establecía alrededor de este vínculo se decantó por un relato que relacionaba constantemente España –a través de una fotoperiodista- con Argentina –a través de una de las imágenes de su pasado. Sólo el personaje de una

¹⁸⁹ Quiero guardar aquí la expresión tal cual se dice en Argentina.



Fotograma de Memoria del saqueo (2004), de Pino Solanas

fotógrafa española me permitía (como español) hablar a través de unas fotografías que yo había imaginado que existían antes de saber sobre su existencia. A partir de ese relato tomé la decisión de escribir un guión que, rápidamente, adquirió la configuración de un guión cinematográfico¹⁹⁰.

Desde un principio el guión de *La fotógrafa* se estructura en secuencias cuya premisa de rodaje sería la de ser grabadas en plano único, bien planos fijos, bien planos en movimiento de una única escena o bien planos-secuencia. Las características generales de las secuencias del guión son:

- No alterar la continuidad temporal del plano, evitando, por ejemplo, diálogos en “plano-contraplano” y planos recurso.
- Incorporar a los diálogos pausas y silencios (en definitiva, los “tiempos muertos” a los que me he referido al hablar de Angelopoulos).
- Pensar la cámara como un ojo autónomo que da a ver el dónde, el cuándo y el por qué de lo que acontece. En este sentido, las localizaciones y la disposición espacial de los elementos que forman parte de la escena tienen un rol fundamental: son considerados como un “actor” más de la película que posibilita la construcción subjetiva del relato, para lo que

¹⁹⁰ La primera versión del guión de *La fotógrafa* terminó de escribirse en septiembre de 2009. Desde entonces hasta el inicio del rodaje, el 1 de Marzo de 2012, hubo al menos una docena de versiones.

la cámara debe proveer al espectador el tiempo necesario para su lectura.

- Incorporar elementos que no puedan ser vistos y que obliguen a ser imaginados por el espectador, una forma de que el fuera de cuadro actúe como un elemento pensante.

- Introducir elipsis temporales que permitan mantener la continuidad fílmica sin reordenar los elementos de la escena.¹⁹¹

191 El rodaje de *La fotógrafa* se extendió, aproximadamente, durante cuatro semanas, en cuatro fases alternas, iniciándose el 2 de Marzo y concluyendo el 17 de Junio de 2012. No me extenderé en desarrollar los aspectos técnicos y artísticos del rodaje pues del mismo no se extraen conclusiones destacables para esta tesis. Independientemente del hecho de constituir un reto personal –primer proyecto de largometraje de una dificultad desconocida –económica, personal, recursos humanos, recursos materiales, localizaciones, imprevistos, etc.-, el rodaje no difiere mucho de lo que es un rodaje convencional de cine.

Para más información sobre “La fotógrafa” ver Anexo 6 (Sinopsis, ficha técnica y ficha artística), Anexo 7 (sobre cómo Pere Portabella entra en la producción de la película) y Anexo 8 (Estancia en Buenos Aires [Septiembre 2011] para la búsqueda de las imágenes y vídeos sobre los que se construye el guión).

***IV. LA CÁMARA LENTA
COMO METÁFORA
EPISTEMOLÓGICA***

1. INTRODUCCIÓN

“La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección”
Histoire(s) du cinéma (cap.1b, J-L. Godard, 1989)

a. Imágenes que “tiemblan”

El 12 de Julio de 1995, justo un día después de que las tropas serbias de Bosnia tomaran el enclave de seguridad de Srebrenica¹⁹², Zoran Petrovic, periodista de una televisión independiente de Belgrado, se unió a las tropas serbias y grabó lo acontecido en el frente durante dos días.¹⁹³ De aquella aventura periodística “sólo” existe una cinta de una hora de duración con algunas partes en negro (“black gaps”) que evidencian un borrado posterior a la grabación.

En el año 2006, la distribuidora británica *Journeyman Pictures* realiza el documental *Lost Images*¹⁹⁴, donde Petrovic es entrevistado. En el documental, el periodista serbio argumenta que los “black gaps” se corresponden con imágenes borradas en el frente, debido a la censura que los soldados serbobosnios imponían al revisar y filtrar todo lo que se grababa. Sin embargo, *Journeyman* cree que las imágenes están borradas con posterioridad. La importancia de los “black gaps” reside en el hecho de que podrían ser una prueba determinante para demostrar los asesinatos de

192 Srebrenica es un municipio al este de Bosnia-Herzegovina, en la República Srpska, cuya capital es la ciudad del mismo nombre. Aunque en la actualidad es de mayoría serbia, hasta 1991 siete de cada diez habitantes eran bosnios musulmanes. En abril 1993, durante la guerra de Bosnia y Herzegovina, la ONU declaró un total de seis zonas de seguridad en todo el país: Bihac, Gorazde, Srebrenica, Sarajevo, Tuzla y Zepa.

193 El 11 de Julio, las tropas serbias de Bosnia, comandadas por el general Ratko Mladic, conquistaron Srebrenica. Su objetivo era dar un duro golpe a las milicias bosnio musulmanas por el incumplimiento de los acuerdos de desmilitarización de 18 de abril y 8 de mayo de 1993 entre bosnios y serbios, que obligaba al desarme de las tropas musulmanas de dicho enclave. La entrada del ejército serbobosnio en Srebrenica tuvo como consecuencia el desplazamiento de unos 40.000 bosnios musulmanes hasta la población de Potocari, lugar en el que se encontraban las tropas holandesas de la UNPROFOR (Fuerzas de Seguridad de la ONU), encargadas de la protección del enclave de seguridad. El 12 de Julio, las tropas serbobosnias llegaron a Potocari y en unas imágenes que dieron la vuelta al mundo, el general Mladic apareció ante las cámaras saludando y tranquilizando a los refugiados bosnios. Lo que sucedió en los días siguientes, es conocido judicialmente como el mayor genocidio en Europa desde la II Guerra Mundial (Según el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia (ICTY). Para más información visitar la página oficial del ICTY: <http://www.icty.org> En una de sus páginas se puede leer: “...it has been proven beyond reasonable doubt that the mass murder at Srebrenica was genocide.” (<http://www.icty.org/sections/AbouttheICTY> visto el 10.6.2010). En Potocari, en su afán por encontrar milicianos musulmanes, los militares serbios decidieron separar a los hombres bosnios de las mujeres y niños, y transportarlos en autobuses a distintos puntos de la región. La mayoría de los hombres fueron hacinados en casas o en campos de fútbol y posteriormente asesinados. Al parecer, más de 8000 hombres bosnio-musulmanes desarmados fueron asesinados.

194 El documental puede verse on-line en www.journeyman.tv/?lid=9456 (visto el 22.12.2012)

civiles bosnio musulmanes. Pues bien, *Journeyman* pudo conseguir “una copia de una copia de una copia”¹⁹⁵ donde se ve algo que parece demostrar dichos hechos, pero que, en cualquier caso, también demuestra que esa cinta fue sometida a un borrado.

De esta historia se desprenden dos reflexiones significativas y una pregunta:

Primera reflexión. Los “black gaps” de la cinta de Zoran Petrovic ponen de manifiesto una actitud depredadora de los medios para con las imágenes. A pesar de que *nunca vemos todas las imágenes que hay*, pues no todas las imágenes disponibles son dadas o ver, para los medios *nunca hay suficientes imágenes*. Porque a pesar de esa apropiación desmesurada de imágenes, la utilidad de la gran mayoría de ellas es, a *priori*, nula, y su finalidad es la de ocupar un destino incierto en cualquier archivo. Para la minoría está reservada la suerte mayor, a saber, la posibilidad de poder ser convertidas en iconos.

Así, las posturas de Didi-Huberman,

“La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la *nada* o la *demasia*, para engeñarnos mejor –por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación (...) Como la información nos ofrece demasiado a través de las imágenes, estamos predispuestos a no creer *nada* de lo que vemos y, finalmente, a no querer mirar lo que tenemos ante nuestros ojos.” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 39 y 41)

y Rancière:

“No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasia. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas (...) Y justamente eso es lo que hacen las grandes máquinas de información. Se las acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con reducir el número de imágenes que ponen a disposición.

¹⁹⁵ Citado de la transcripción del documental: “Via contacts, we spoke to someone who had a copy of a copy of a copy of a tape showing the Studio B program in question.”, 15’27”.

Fuente: <http://www.journeyman.tv/?lid=9456&tmpl=transcript>

Ordenan antes que nada su puesta en escena". (RANCIÈRE, 2008: 71 y 74)

se antojan compatibles. Es decir, nunca hay demasiadas imágenes porque alguien se encarga de que no las veamos, pero las que hay, las que vemos, son demasiadas, en el sentido de "ya vistas". El resto, simplemente, se archivan. Pero en su archivo, la imagen nunca muere. Por lo tanto, la pregunta no es ¿dónde están las imágenes que faltan?, sino ¿dónde están las imágenes que están?

"El archivo tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria (...) El archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en un lugar ajeno que no es, desde luego, el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos están, para cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos." (MOREY, 2006: 24)

Durante el mes de julio de 1995, mes clave en la guerra de Bosnia, las imágenes que se emitían en los telediarios de la televisión pública española eran fundamentalmente imágenes de archivo, algunas con más de dos años de antigüedad. Pero en realidad había más imágenes. Hay más imágenes. Son imágenes descartadas y archivadas. Imágenes que, en el lugar donde habitan, el archivo, nunca han dejado de esperar para ser pensadas. Como bien afirma Jean Louis Comolli, "en estos tiempos de memoria breve, en el que se nos dice que el flujo de las informaciones pasa y vuelve a pasar sin dejar huellas en los espíritus, esas huellas existen, empero, en los archivos..." (COMOLLI, 2010: 52). Todas las imágenes, las "elegidas" y las que no, forman parte de ellos. Allí está lo que hemos visto y oído sin verlo ni oírlo,

"todo lo que de nuestra historia se escribe en presente y genera la ignorancia del pasado, todo eso se preserva y no espera sino el trabajo de un cineasta o un montajista para volver a presentarse ante nuestros ojos, nuestros oídos, y hacernos advertir por fin que comprender el tiempo presente es justamente hacer obra de montaje." (COMOLLI, 2010: 52)

Se antoja pues necesario aprovecharse de esta proliferación de archivos (analógicos, digitales y virtuales), de estos lugares donde habita la "visualidad del mundo" (CATALÀ, 2007: 102) –los grandes almacenes de las

imágenes-, para reconsiderar la realidad mediante narrativas que coexistan con los grandes discursos de consenso. Y aquí es donde se inscribe y manifiesta el ensayo fílmico. La forma ensayo como reescritura de las narrativas en la cultura visual global, pues:

“sobre esta charla insensata que ejecutan los medios de masas con las imágenes del mundo, se sitúa la charla sensata del filme-ensayo que convierte el material registrado, y directa o indirectamente archivado, en habla reflexiva o en pensamiento-habla de carácter visual.” (CATALÀ, 2007: 102)

Uno de estos relatos “insensatos” en forma de ensayo, es el que propongo en el vídeo “La contemplación (de la guerra)” (2010). Su punto de partida son unas imágenes de archivo, nunca emitidas al completo, grabadas en algún momento antes de la toma de Srebrenica el 11 de julio de 1995. En ellas se ve una casa quemándose en los alrededores de la citada población, un hecho que no tendría la más mínima importancia si no fuera por el excesivo tiempo empleado por el cámara para registrar tal menor acontecimiento de guerra. ¿Cuántas casas, edificios, etc. se queman en una guerra?

“- Es curioso el modo en que uno lo mira y sigue mirándolo –dijo Heinrich-. Como si se tratara del fuego de la chimenea.
- ¿Pretendes decir que ambas clases de fuego resultan igualmente atractivas?
- Digo simplemente que uno lo mira y sigue mirándolo.
- El hombre siempre se ha sentido fascinado por el fuego.
¿Es a eso a lo que te refieres?
- No me agobies. Es la primera vez que veo quemarse un edificio.”

(DELILLO, 2009: 315)

Nunca ha sido emitido al completo todo este material registrado, si acaso sólo unos pocos segundos. Por eso decido “tener en cuenta estas imágenes”, para reescribir un acontecimiento tan mediatizado y tan revisado históricamente. ¿Por qué grabar tanto tiempo el mismo hecho, desde distintos ángulos y con tomas tan largas, sabiendo que no va a ser emitido públicamente? Todo ese material registrado es para el medio televisivo pura retórica visual de la noticia, imagen ya vista, repetida, sin interés documental, alimento de archivo. Todas esas imágenes permanecen latentes en el archivo, en una especie de modo “stand-by”, a la espera de

que una mirada atenta les preste la suficiente atención. Son imágenes que también nos hablan de la guerra. Son, también, imágenes de guerra.



Fotogramas de *La contemplación (de la guerra)*, 2010, Fernando Baños Fidalgo

Segunda reflexión. ¿Sabía Zoran Petrovic lo que estaba filmando en Srebrenica entre el 12 y el 14 de julio de 1995? El entrevistador de *Journeyman* le dice: “No tenías los ojos cerrados (...) Eras casi el único que sabía lo que estaba ocurriendo allí”; a lo que el periodista serbio replica: “No. Ocurrió lo que tengo en la cinta”.

Y esto es cierto. La mano de Petrovic dirigió la cámara y la cinta registró cosas que él no veía. En realidad nunca supo lo que estaba grabando, no por desconocimiento o porque una mirada posterior más atenta lo dedujera, sino porque no sabía lo que otros iban a ver en la cinta. Y eso es lo que delata al material grabado, la posibilidad de que otro lo mire bajo el prisma de otras imágenes que le acompañan:

“[En la Olimpiada de Helsinki, 1952] el cocinero del equipo

surcoreano era el hombre que en 1936 ganó el maratón ante las cámaras de Leni Riefenstahl. Aunque entonces era japonés. Nunca sabes lo que filmas. Riefenstahl creyó filmar a un japonés y filmeó a un coreano. Cuando cubría al equipo chileno, yo creí filmar a un jinete y filmé al teniente Mendoza, un golpista, que luego sería uno de los cuatro de la Junta de Pinochet. Nunca sabes lo que filmas.”¹⁹⁶

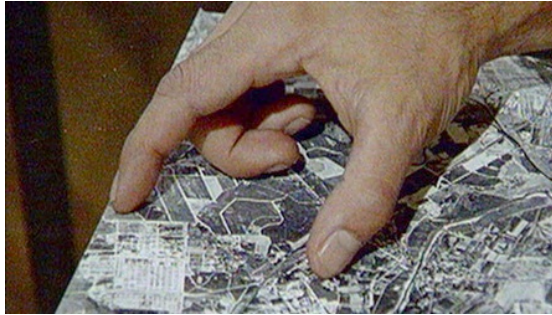


Fotograma de *Le fond du l'air est rouge* (Chris Marker, 1977)

Por lo tanto, la pregunta tiene una respuesta clara: Zoran Petrovic “no sabía lo que estaba grabando”, porque nadie sabe lo que se está grabando hasta que no se ve (sea quien sea) lo que se ha grabado. Marker desvela esta peculiaridad de lo filmado-archivado en *Le fond du l'air est rouge*, al igual que hace Harun Farocki en *Imágenes del mundo e la inscripción de la guerra*: en el momento en que se muestra una fotografía aérea de Auschwitz tomada en abril de 1944 la narradora dice:

“Los expertos descubrieron una central eléctrica, una fábrica de carburo en construcción y una fábrica para hidrogenación de gasolina. No tenían la misión de buscar el campo de Auschwitz, y por lo tanto no lo encontraron.”

¹⁹⁶ Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, Dvd, 1977, segunda parte, 11'56" – 12'30".



Fotograma de *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (Harun Farocki, 1989)

No deberíamos hablar de imágenes que faltan o imágenes perdidas o imágenes que no existen o imágenes arrebatadas o imágenes robadas. Deberíamos hablar de imágenes que no han sido vistas con la suficiente atención y que nos están pidiendo (a gritos) que las miremos: imágenes en estado de latencia. ¿Es por esto por lo que el narrador de *Le fond de l'air est rouge* se pregunta de forma metafórica, *por qué algunas veces las imágenes se ponen a temblar*¹⁹⁷?"



Fotograma de *Le fond de l'air es rouge* (Chris Marker, 1977)

La pregunta. ¿Cómo mirar estas imágenes?

¹⁹⁷ Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, Dvd, 1977, primera parte, 53'10" – 53'25".

b. Una mirada en cámara lenta

En *Las técnicas del observador*, Jonathan Crary señala que “durante los siglos XVII y XVIII la cámara oscura fue, indiscutiblemente, el modelo más utilizado para explicar la visión humana y para representar la relación del sujeto perceptor y la posición de un sujeto cognoscente respecto del mundo externo” (CRARY, 2008(2): 51). Pues bien, al igual que Crary observa en la cámara oscura una “metáfora filosófica” (2008: 51), “una metáfora de las potencialidades más racionales del sujeto perceptor en un mundo crecientemente desordenado y dinámico” (CRARY, 2008(2): 81), del mismo modo pretendo presentar la cámara lenta como una metáfora del pensamiento con imágenes que caracteriza el ensayo audiovisual como forma, una “metáfora epistemológica” que denominaré “mirada lenta”, pues se trata de una mirada que actúa como lo haría una cámara lenta cinematográfica. Una metáfora que ha sido utilizada anteriormente por diferentes autores y/o artistas:

- Roland Barthes, en su ensayo *S/Z* sobre la novela corta de Balzac, *Sarrasine*, se sirve de la cámara lenta como un elemento figurado para buscar el “plural” del texto:

“...sustituir el simple modelo representativo por otro modelo cuya progresión misma garantizara lo que pueda haber de productivo en el texto clásico, pues el “paso a paso”, por su lentitud y su misma dispersión, evita penetrar, invertir el texto tutor, dar de él una imagen interior: no es sino la “descomposición” (en el sentido cinematográfico) del trabajo de lectura, si se quiere una “cámara lenta”: ni completamente imagen ni completamente análisis....” (BARTHES, 1987: 8-9)

- Jesús Rodríguez Cortezo (2009) en *Diario (apócrifo) de un cambio de siglo: 1989-1991*, reivindica la cámara lenta como un método de observación para abarcar y relacionar todos los acontecimientos del pasado que el ritmo endiablado del presente impide ver.

- Chris Marker, en su exposición *Staring back*, introduce el concepto de “imagen superliminar”. “Si lo subliminal se refiere al objeto que el ojo no percibe, pero el cerebro sí, superliminar es LA VENGANZA DEL OJO... cuando al ralentí capturas una imagen entre otras aparentemente idénticas para convertirse en LA imagen...” (HORRIGAN, 2007: 140)

- Y Christa Blümlinger, en *Slowly forming a thought while working on images*¹⁹⁸, sin referirse a la cámara lenta, utiliza metafóricamente la expresión “elaboración lenta del pensamiento”, para plantear una profunda reflexión en torno a la obra de Harun Farocki.

Hablar de “mirada lenta” implica que las imágenes han de verse desposeídas de su referente para alcanzar un “status particular”¹⁹⁹ desde el que pensar con ellas. Porque en ocasiones, la “potencia” de la imagen es un problema, como afirma Antonio Weinrichter, y es necesario “rebajarla” para poder utilizarla, lo que nos obliga a “establecer una cierta distancia con ella. Sólo entonces podremos pensar la imagen, pensar con la imagen, o construir incluso una imagen pensante...” (WEINRICHTER, 2007: 27).

“Se alcanza así la condición necesaria para que el cine se produzca como ensayo: volver a *mirar* la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa (...) una forma de subordinar la imagen a un discurso *posterior*: la imagen utilizada se retrotrae así a un *momento anterior*, creando pues la necesaria distancia con su sentido y función originales” (WEINRICHTER, 2007: 28).

La mirada lenta es así una metáfora del pensamiento con imágenes en el ensayo audiovisual, una forma de acercarse a las imágenes, de trabajar (pensar) con ellas, la forma mediante la cual “rescatamos” aquellas imágenes de archivo en estado latente, imágenes que no han sido bien miradas, que son imágenes sin saber por qué lo son, sin saber por qué han sido filmadas y mediante la que se hace efectiva esa idea de Rancière de ver “qué es lo que se tiene en cuenta” (RANCIÈRE, 2008), qué imágenes han de tenerse en cuenta.

198 Utilizaré la versión (BLÜMLINGER, 2004), si bien este texto fue editado por primera vez en francés bajo el título “De la lente élaboration des pensées dans le travail des images” en *Traffic*, n.13, 1995.

199 Porque, como afirma Lemaître, “sólo cuando todo referente es borrado completamente, la imagen puede al fin obtener un lugar, un status particular” (LEMAÎTRE, 2002: 69).

c. Sobre el filme ensayo como forma



fotogramas del capítulo 3A de *Histoire(s) du cinéma* (J-L. Godard, 1989)

Han pasado más de setenta años desde que Hans Richter publicara *El ensayo fílmico: una nueva forma de la película documental*²⁰⁰. Desde entonces, mucho ha sido lo que se ha escrito en torno a este género cinematográfico²⁰¹, especialmente en los últimos años, cuando se le ha prestado una atención especial a través de ciclos de cine especializados y proyectos curatoriales en centros de arte y museos. Asimismo, numerosos libros, artículos y otros textos han abordado el estudio, tanto la cuestión genealógica del ensayo fílmico como lo relacionado con su definición terminológica. En español, cabe destacar *Filme-ensayo y vanguardia*, de Josep María Catalá (2005), en el que se aborda el estudio del filme-ensayo como forma fílmica partiendo del mito del realismo cinematográfico, del realis-

200 Originalmente publicado en el suplemento de *Basler Nationalzeitung* de 25 de Abril de 1940, el texto se encuentra traducido al español en (RICHTER, 2007).

201 Soy consciente de que puede ser algo atrevido denominar “género cinematográfico” al ensayo fílmico, sobre todo si atendemos a los tradicionales géneros “mayores” que se derivan de la cultura clásica griega, a saber, tragedia y comedia, y las consiguientes derivas del género en cuanto a su estilo: acción, aventura, ciencia ficción, musical, pornográfico, etc. Mi presunción se basa en la consideración taxonómica del género cinematográfico en cuanto a su formato (documental, ficción, animación, experimental, etc.) y que, en este sentido, el ensayo fílmico sería un género totalmente emancipado tanto del género documental como del de ficción. La bibliografía reciente así lo considera, como es el caso de Vincent Pinel (2009), quien dedica un capítulo al ensayo cinematográfico como género basado en el mismo principio del ensayo literario; o José Antonio Pérez Bowie (2008) quien dedica un apartado al filme-ensayo como género no ficcional, en el que afirma que hay una “tensión discursiva (...) observada por algunos teóricos del cine en algunas manifestaciones fílmicas (...) que les lleva a proponer la existencia de un filme-ensayo como género perfectamente diferenciado (...) de las prácticas cinematográficas situadas al margen de la ficción” (PÉREZ BOWIE, 2008: 137); o Alberto Nahum García (2006), quien comienza su artículo diciendo que “El ensayo audiovisual es un género que cuenta con escasas películas adscritas a sus planteamientos, en contraposición con la fecunda tradición literaria de la que parte.” (NAHUM GARCÍA, 2006: 75).

mo en la vanguardia y en el documental, y de la paradoja vanguardista de la objetividad; y el libro, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (WEINRICHTER, 2007), un referente ejemplar para abordar el debate abierto en torno al cine ensayo.²⁰²

Como he apuntado anteriormente, festivales y ciclos de cine así como proyectos curatoriales dedicados al ensayo filmico (de muchos han surgido relevantes publicaciones al respecto), han intentado, con mayor o menor fortuna, hacer un balance de esta forma audiovisual desde sus orígenes hasta la actualidad, a la vez de procurar un ámbito de estudio sobre lo que nos referimos cuando hablamos de “ensayo filmico” o “cine ensayo”, tarea ardua y compleja, desde mi punto de vista, pues el propio intento de definir y caracterizar el ensayo filmico conlleva una dispersión que es la razón de ser del propio ensayo como forma.²⁰³

Ahora bien, no es intención de esta última parte de la tesis abordar ni un estudio genealógico ni ontológico del ensayo filmico, ni siquiera entrar en el debate abierto sobre su definición y ámbito. Sin embargo, antes de detallar el objeto de estudio que aquí se trata, considero relevante referirme a cuatro textos pioneros que servirán tanto para contextualizarlo como para plantear mi propio punto de partida en lo que se refiere al ensayo filmico:

1. Como ya se ha apuntado, podemos considerar el texto de Hans Richter,

202 Ver una compilación de la bibliografía existente en (WEINRICHTER, 2007: .212-215). A esta bibliografía habría que añadir dos volúmenes relativamente recientes: RASCAROLI, L. *The personal Camera. Subjective cinema and the essay film*. London, Wallflower Press, 2009, y CORRIGAN, T. *The essay film. From Montaigne after Marker*. Oxford University Press, 2011. Mientras que el primero de ellos afronta el estudio del ensayo filmico como un manifestación responsable del “yo” del cineasta y estudia ejemplos clásicos como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki, Pier Paolo Pasolini, Alexander Sokurov, Michelangelo Antonioni, Derek Jarman, Federico Fellini, Wim Wenders, Jonas Mekas o Agnès Varda, el segundo se cuestiona porqué, desde Michel de Montaigne, los ensayos son vistos como una categoría literaria viva, mientras que en cine rara vez se discute como una tradición cinematográfica y estudia autores como Ross McElwee, Abbas Kiarostami, Ari Folman o Alan Clarke.

203 Entre todos ellos destacaría:

- El ciclo “Le filme-essai: identification d’un genre”, organizado por Sylvie Astric en el año 2000 para el Centre Pompidou.
- El simposio “Stuff it”, organizado por Ursula Biemann en 2002 en Zürich y del que se publicó el libro *Stuff it: The video essay in the digital age*, donde destacan las firmas de Hito Steyerl, Jörg Huber, Christa Blümlinger y la pareja Maurizio Lazzarato/Angela Melitopoulos, entre otros.
- El festival “Punto de Vista”, festival de cine documental de Navarra, dedicó en su edición de 2007 una sección al cine ensayo llamada “La forma que piensa”, de la que surgió el libro ya apuntado: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*
- La exposición *[based upon] True stories*, en el Witte de With, dentro del Festival de cine de Rotterdam y del Festival internacional de cine documental de Marsella, en el año 2003.
- La exposición *It is hard to touch the real*, en la Kunstverein de Munich, en 2004.
- La exposición *Making History: art and documntary in Britain from 1929 to now*, en la Tate Liverpool, en 2006.

como pionero en lo que se refiere al asunto “nominal” de esta “nueva forma” que parece desprenderse de la tradición documental. Richter ve problemática la tarea de visualizar conceptos intelectuales en la clásica forma documental y cree acertada la definición de ensayo para una nueva forma fílmica pues “ya en la literatura la palabra ensayo implica el tratamiento de temas difíciles de una forma comprensible para todos” (WEINRICHTER, 2007: 188).

2. Asimismo, Alexander Astruc publica en 1948 su famoso *Nacimiento de una nueva vanguardia: la “caméra-stylo”*²⁰⁴. Astruc observa en el lenguaje cinematográfico una semejanza con la escritura, pues el cineasta utiliza la cámara para “escribir” desde su propio punto de vista personal.

3. No es hasta diez años más tarde cuando, con ocasión de la aparición de la película de Chris Marker, “Lettre de Sibérie” (1957), André Bazin publica *Chris Marker: Lettre de Sibérie*²⁰⁵. Bazin adapta la fórmula de “un punto de vista documentado” que Jean Vigo aplicó a su filme *À propos de Nice* (1930), para decir de la película de Marker que “es un ensayo documentado por el filme”. Bazin observa una concepción de montaje completamente nuevo, que llama “horizontal”, donde la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que se relaciona lateralmente con lo que dice: “el montaje se hace del oído al ojo”.

4. Entre 1954 y 1958 Theodor W. Adorno escribe *El ensayo como forma*. Este escrito detalla la especificidad de la forma ensayo en literatura y sus características, reivindicando su independencia “como su hermana la poesía (Lukács)”. El ensayo sería, según el pensador alemán, una forma que no “sucumbe al terror de esa prohibición de pensar más de lo que se encuentra ya pensado en lo dado” (ADORNO, 1964: 13).

Con todo lo dicho, me adhiero a la hipótesis de lectura que Didi-Huberman realiza del texto de Adorno, en el sentido de que el ensayo funciona “como un montaje de imágenes” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 94). Es decir, el desempeño del ensayo fílmico sería equivalente al de la libre asociación de imágenes y palabras, sin normas ni reglas preconcebidas, pero con unas

204 Originalmente publicado en *L'écran Français*, n° 144, Paris, 30 de Marzo de 1948. El texto se encuentra traducido al español en ASTRUC, A. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la “caméra-stylo” en ROMAGUERA I RAMÍO, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.) *Textos y manifiestos del cine*. Gobierno de Navarra, Madrid, Cátedra, 1993, pp 220-225.

205 Originalmente publicado en *France-Observateur*, 30 de Octubre de 1958, el texto se encuentra traducido al español en BAZIN, A. “Chris Marker: Lettre de Sibérie” en ENGUITA MAYO, N., EXPÓSITO, M y REGUEIRA MAURIZ, E. (eds.) *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ediciones la Mirada, 2000, pp. 35-37.

cualidades textuales específicas que lo caracterizan como forma y lo diferencian del cine documental, las que Philip Lopate (2007) describe en *A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo*²⁰⁶, a saber:

- Un filme-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtulado o intertitulado.
- El texto tiene que representar una voz única.
- El texto tiene que representar el intento de trazar una línea de discurso razonado sobre un problema.
- El texto tiene que tener un firme punto de vista personal.
- El lenguaje del texto debería ser lo más elocuente, interesante y lo mejor escrito posible.²⁰⁷

Ahora bien, hablar de “montaje de imágenes” conlleva, en mi opinión, dos peligros. El primero de ellos tiene que ver con el *tipo* de montaje que define al ensayo. Como se ha visto, fue Bazin el que caracterizó el montaje en el ensayo fílmico como “horizontal”. Sin embargo, afirmar esto hoy, más de medio siglo después, no parece del todo adecuado. Bazin desplaza el clásico montaje para el ojo sustituyéndolo por un montaje donde la imagen se subordina al sonido, esto es, un montaje para el oído. Christa Blümlinger ha interpretado, no sin acierto, el nuevo montaje propuesto por Bazin: “se refiere a una nueva entidad audiovisual [donde] la imagen no remite (necesariamente) a la que le precede o le sigue sino en cierto modo lateralmente, a aquello que se dice (en el comentario)” (BLÜMLINGER, 2007: 53). Sin embargo, me adhiero a la rotundidad de Josep M. Catalá, quien se aleja de la caracterización verbal del filme ensayo y se centra en las diferentes texturas del pensamiento:

“debe quedar claro, sin embargo, que el lenguaje oral-gráfico no se refiere a la voz: no caigamos de nuevo en el error de Bazin de considerar que el filme-ensayo inventa un nuevo tipo de montaje que va del oído al ojo. El habla tiene aquí la misma acepción que surge de la contraposición que hace Foucault entre el pensamiento estructurado y la dispersión del que habla: puede ser el mismo pensamiento pero con una textura diferente que, a la larga, acaba provocando pensamientos distintos...” (CATALÀ, 2005: 105-6)

206 Originalmente publicado en WARREN, C. (ed.) *Beyond document: Essays on Nonfiction Film*. Wesleyan University Press, Hanover, 1996, el texto se encuentra traducido al español en (LOPATE, 2007).

207 (LOPATE, 2007: 69-70).

El segundo de los peligros, está en el hecho de que considerar el ensayo filmico como “montaje de imágenes” puede remitir a un mero ejercicio representacional que parece olvidar su aspecto reflexivo. En este sentido, Josep María Català concede al filme-ensayo la doble categoría de reflexión representada y de representación reflexionada²⁰⁸, pues establece “el proceso de reflexión justamente en las imágenes” (CATALÀ, 2005: 144). Es más, por si quedara alguna duda sobre sus diferencias con el documental, para Català un ensayo fílmico va más allá de su carácter autorreflexivo, “siendo aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación” (CATALÀ, 2005: 145). El ejercicio hermenéutico que realiza el ensayo fílmico no sólo es sobre o a partir de las imágenes, sino que se catapulta desde ellas (CATALÀ, 2005: 155). Creo que esto no es más que otra manera de decir que estamos ante una forma autónoma (representación) con capacidad de generar pensamiento (reflexión). Un pensamiento emancipado, un pensamiento que se genera en los propios límites del pensamiento, un pensamiento crítico²⁰⁹. Tal y como Adorno afirma “el ensayo querría salvar al pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez.” (ADORNO, 1964: 30).

Por último, me gustaría destacar un aspecto que considero fundamental en todo ensayo audiovisual: la presencia del “yo”. Pero como afirma Antonio Weinrichter, no hay que entender este “yo” como una “subjetividad encarnada” –forma subjetiva que pretende romper la supuesta objetividad documental-, ya que “no se trata de hablar de *uno* sino *desde uno* o con uno mismo” (WEINRICHTER, 2007: 44). El *yo* como la voluntad personal de construir un discurso²¹⁰. Como dice Chris Marker, “frente a lo que la gente dice a menudo, el uso de la primera persona en las películas tiende a ser un signo de humildad: *Todo lo que tengo para ofrecer es yo mismo*”.²¹¹ Porque en sus películas, lo de menos es saber si el que habla es el “verdadero” Marker, un alter ego o un personaje de ficción²¹²,

208 Para Català la estructura básica del ensayo fílmico es la de un reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión. CATALÀ, 2005:133).

209 Me apropio de la aparente equivalencia que Jean Louis Comolli establece entre el *espectador emancipado de Rancière* y su propia calificación: *espectador crítico*, y que en definitiva no es más que un espectador que “es capaz de ver y escuchar en los límites del ver y escuchar” (COMOLLI, 2010: 13)

210 Philip Lopate incluye entre las cualidades propias del cine-ensayo las del texto que representa una voz única, con una línea de discurso razonado y con un firme punto de vista personal (LOPATE, 2007: 68-69).

211 Palabras de Chris Marker en una entrevista concedida a Dolores Walsfish para *The Berkeley Lantern*, noviembre de 1998 (ORTEGA y WEINRICHTER, 2006: 231).

212 “El espacio del imaginario consiste ante todo, en *Sans Soleil*, en la invención de un otro yo por parte

ya que, parafraseando a Raymond Bellour, podemos considerar que este “yo” siempre es Marker mismo y por lo tanto su función principal es la de autorretratarse²¹³. Como afirma Vidal Estévez, se trata de “un “yo” plural cuya unidad no es más que la búsqueda incesante de una mirada, de una reflexión, de una recapitulación, de una enunciación capaz de decir “nosotros” (VIDAL ESTÉVEZ, 2007: 124-5).

del cineasta: el otro quedó en Japón, o en África, o en cualquier parte; y, en el espacio abierto por este desdoblamiento, surge un segundo otro, el otro femenino” (LEMAÎTRE, 2002: 65). Para más información al respecto ver (LEMAÎTRE, 2002).

213 Laura Rascaroli cita a Raymond Bellour en (RASCAROLI, 2009: 67).

2. EL VALOR DE LA REPETICIÓN Y LA DESVIACIÓN EN LA INTERACCIÓN IMAGEN-PALABRA EN EL ENSAYO FÍLMICO

“Pero generalmente, si un filme no ofrece sus propias respuestas a cualquiera de las preguntas que la gente desearía formular al cineasta, entonces el filme no vale la pena.”²¹⁴

Cuando Christa Blümlinger habla de la “lenta elaboración del pensamiento”²¹⁵, no está haciendo referencia, en mi opinión, a un procedimiento metodológico característico del ensayo audiovisual en la obra de Harun Farocki, sino a una metáfora. Y así se deriva de su artículo, pues en ningún otro momento, aparte del título, vuelve a tener presencia textual esta “lenta elaboración”. Una metáfora que Blümlinger hace específica de la obra de Harun Farocki pero que, desde mi punto de vista, es extensible a otros ensayistas audiovisuales. Por este motivo, profundizaré en dos aspectos a los que Blümlinger hace referencia en su artículo, y que considero centrales para entender esa metáfora epistemológica que he venido en denominar “mirada lenta”. A saber: la interacción entre las palabras y las imágenes, y la repetición y la desviación como herramientas de formalización del ensayo audiovisual.

La interacción imagen-palabra

“...las palabras y las imágenes están en constante proceso de interacción: el comentario textual permite a las imágenes ser leídas, mientras que las imágenes encontradas del pasado producen nuevas ideas” (BLÜMLINGER, 2004: 164).

En mi primera hipótesis defenderé que el valor que se deriva de esta interacción entre la palabra y la imagen en todo ensayo fílmico, es un valor de carácter “disruptivo”²¹⁶, es decir, que produce una ruptura brusca en el pensamiento y que tiene la facultad de quebrantar con violencia los sentidos.

214 Palabras de Chris Marker en una entrevista concedida a Dolores Walsfish para The Berkeley Lantern, noviembre de 1998 (ORTEGA y WEINRICHTER, 2006: 233).

215 Traducción parcial de “Slowly forming a thought while working on images” en (BLÜMLINGER, 2004).

216 Lo disruptivo, según la Diccionario de la Real Academia Española, sólo existe como adjetivo. La “disrupción” no existe como sustantivo homologado por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, por lo tanto no es posible nominar (académicamente) pero sí calificar.

Harun Farocki afirma que no hay literatura ni crítica lingüística sin un autor que critique el lenguaje existente y que con el cine ocurre lo mismo (WEINRICHTER, 2007: 41) El ensayo filmico es la *forma* en la que se manifiesta la crítica del lenguaje del cine para que este siga existiendo. Pero, ¿cómo es esta forma? Theodor Adorno afirma que el ensayo “niega la definición de los conceptos” (ADORNO, 1964: 22), que hace posible la operación de imaginar lo que hay tras ellos “y que comprende que la exigencia de definiciones estrictas contribuye (...) a eliminar (...) el elemento irritante y peligroso de las cosas que vive en los conceptos” (ADORNO, 1964: 23). Adorno pone un ejemplo muy claro del modo en cómo el ensayo se apropia de los conceptos. Una persona viaja a un país extranjero y se ve obligada a hablar una lengua que desconoce. En lugar de aprenderla según la “pedagogía académica” decide leerla sin diccionario. Después de haber visto decenas de veces la misma palabra en contextos cambiantes, se habrá asegurado su sentido mejor que si hubiera buscado en el diccionario todas esas significaciones y que, según Adorno, suelen ser demasiado estrechas y vagas en comparación con los cambios en el contexto y con los inconfundibles matices que este aporta en cada caso (ADORNO, 1964: 23-24). ¿No es este modo de aprendizaje un proceso de “emancipación intelectual” semejante al de los alumnos holandeses del profesor Joseph Jacotot en *El maestro ignorante*²¹⁷? ¿No se trata igualmente de un ir a ciegas, “adivinando” (RANCIÈRE, 2009: 24)? Sin embargo, no hay duda de que esta emancipación intelectual, este “auto-aprendizaje” del lenguaje, está “expuesto al error” (ADORNO, 1964: 24), del mismo modo que el ensayo lo está como forma. Y el error, se sabe, tiene consecuencias, pues produce fallas, rupturas, inconexiones, desvaríos e imprevistos. Estas consecuencias son la razón de ser del ensayo, pues se trata de una forma “discontinua” que encuentra su unidad a través de ellas y, en ningún caso, intenta corregirlas²¹⁸. Esta “discontinuidad”, según Adorno, se antoja

217 Según se relata en “El maestro ignorante”, en el siglo XIX, el profesor francés Joseph Jacotot comenzó a impartir clases en Holanda. Ni él conocía el holandés ni sus alumnos el francés. Aprovechando la publicación de una edición bilingüe de *Telémaco*, Jacotot decidió que los alumnos deberían utilizarlo como medio para aprender la lengua francesa por sus propios medios y sin su mediación. A pesar de su pesimismo inicial la experiencia superó sus expectativas y los alumnos aprendieron el idioma. “Se puede enseñar lo que se ignora si se emancipa al alumno, es decir, se le obliga a usar su propia inteligencia” (RANCIÈRE, 2009: 25) (En el número 6 de la revista *Desacuerdos*, Manuel Asensi hace una revisión de algunos de los planteamientos de Rancière en *El maestro ignorante*: ASENSI, M. “El ignorante del maestro: sobre ignorancia y emancipación” en *Desacuerdos*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensament, nº 6, 2011, pp. 34-44, consultado [aquí](#), el 21.3..2013). En el ejemplo de Adorno, el viajero reniega de la “enseñanza” del diccionario y hace uso de su propia inteligencia para conocer el idioma del país extranjero, está emancipado.

218 Parafraseo a Adorno. La cita es: “El ensayo piensa discontinuamente (...) y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas” (ADORNO, 1964:27). Christa Blümlinger también se refiere a este carácter discontinuo de la siguiente forma: “Ya la estructura de un ensayo filmico se enfrenta a la convención de la cronología y la continuidad.” (BLÜMLINGER, 2007: 55).

esencial en el ensayo, pues “su cosa es siempre un conflicto detenido” (1964: 27)²¹⁹. El ensayo fílmico es la forma emancipada del cine desde la cual el lenguaje y sus conceptos son cuestionados libremente. Ese es el esfuerzo del ensayo, dar forma a un “contenido intelectual” (RICHTER, 2007: 186) accediendo a lo irritante y peligroso de las cosas que vive en los conceptos (Adorno), o en palabras de Hans Richter, “hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas” (RICHTER, 2007: 188). Un empeño para el que el ensayo fílmico hace uso no sólo de una gran cantidad de medios expresivos superior a los del cine documental, como afirmaba el propio Richter, sino de la reflexión crítica que implica hacer uso de dichos medios. Parafraseando a Adorno, un filme es ensayo cuando atraviesa su objeto con la reflexión (ADORNO, 1964: 28).

Pues bien, las palabras y las imágenes son la base expresiva del ensayo fílmico. Su interacción, como afirma Blümlinger, es constante. Sin embargo, los vínculos que se establecen entre ellas son de otra índole: “co-funcionamiento”, como lo denomina Manuel Vidal Estévez [“una especie de relación simbiótica susceptible de generar síntesis. Entiéndase bien, síntesis que no suprimen las diferencias, sino que, por el contrario las resaltan. Con este fin se anudan tanto las imágenes como las palabras” (VIDAL ESTÉVEZ, 2007: 124)] o “valor disruptivo”, como propongo. Esta interacción es, en esencia, el modo en el que el ensayo fílmico se muestra “emancipado”: sus idas y venidas, su heterogeneidad relacional, se desvía de las “definiciones” estrictas sobre las que los conceptos se abrazan al lenguaje fílmico, convirtiéndose el ensayo, gracias a este carácter “interactivo” entre imagen y palabra, en una forma crítica [*la forma crítica “par excellence”* (ADORNO, 1964: 30)]. Este desvío de los “pilares” del lenguaje fílmico, este cuestionamiento de sus conceptos, este intento por “visibilizar lo peligroso”²²⁰, ha de provocar, necesariamente, una ruptura brusca en el pensamiento. Esto es lo que denomino “valor disruptivo” de la interacción imagen-palabra en el ensayo fílmico. De repente, el pensamiento se siente desorganizado, alejado de toda sistemática²²¹ (la que tradicionalmente le es impuesta por las propias fronteras del lenguaje, que ahora se abren ante él) y pierde su habitual identidad al someterse a una exposición heterodoxa de objetos y relaciones (que el ensayo presenta) ante la que no puede hacer otra cosa que someterse y emanciparse con

219 “...el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento.” (ADORNO, 1964: 27)

220 Hago aquí un ejercicio heurístico entre las palabras de Richter y las de Adorno.

221 A este respecto, Adorno relaciona el uso de los conceptos y el carácter antisistemático del ensayo afirmando que (el ensayo) “asume en su propio proceder el impulso antisistemático e introduce conceptos sin ceremonias, “inmediatamente”, tal como los concibe y recibe. No se conciben esos conceptos sino por sus relaciones recíprocas.” (ADORNO, 1964: 22).

ella²²². Y si el ensayo produce este choque en el pensamiento –valor disruptivo de la interacción entre palabra e imagen-, ha de ser porque él mismo es pensamiento: una auténtica forma que piensa.

En el ensayo fílmico “Sans soleil” (1983), uno de los más aclamados triunfos de la práctica ensayística²²³, Chris Marker plantea la cuestión de “la igualdad de la mirada”, asunto poético “disruptivo” que me sirve de ejemplo para ilustrar y defender mi hipótesis. ¿Qué es “la igualdad de la mirada”? En la película, Marker invita a tomar sake a unos vagabundos en un bar de Tokio y dice que allí encuentra “la igualdad de miradas (...) el umbral debajo del cual todo hombre vale lo mismo, y lo sabe.”²²⁴ Sin embargo, no es en Tokio, sino en Bissau donde encuentra verdaderamente “la igualdad de la mirada”:

“En los mercados de Bissau y Cabo Verde encontré la igualdad de la mirada. Y esa serie de rituales próximos al ritual de la seducción. Yo la veo. Ella me ha visto. Ella sabe que la estoy viendo. Me mira, pero en el ángulo justo para disimular que me está mirando. Y finalmente la mirada definitiva, de frente... que ha durado 1/24 de segundo, el tiempo de un fotograma (le temps d’une image).”²²⁵



Fotograma de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

222 “El ensayo es a la vez más abierto y más cerrado de lo que puede ser grato al pensamiento tradicional. Es más abierto en la medida en que, por su disposición misma, niega toda sistemática y se basta tanto mejor a sí mismo cuanto más rigurosamente se atiene a esa negación (...) Pero el ensayo es también más cerrado (...) pues trabaja enfáticamente en la forma de exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado.” (ADORNO, 1964: 29)

223 Así lo afirma el profesor de estudios cinematográficos Timothy Corrigan (CORRIGAN, 2011: 8).

224 “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*, INTERMEDIO. Dvd 2: 6’07”.

225 “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 32’30”

“Esta igualdad consiste, en primer lugar, en encontrar un lugar susceptible que asegure el equilibrio precario entre el que mira y lo que mira. Esta búsqueda de un punto de vista, o de una posición de mirada aceptable vis-à-vis del otro, se pone de manifiesto por el uso del ojo de la cámara. El ojo de la cámara, frecuentemente asociado a una parada de la imagen, aparece como una solución para poner su mirada sobre el otro. Y poner su mirada sobre el otro es aceptar ser mirado por el otro.” (LEMAÎTRE, 2002: 70-71).

Pero, ¿cómo enfrentarse al “ojo de la cámara”? o como se pregunta la narradora de *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (Harun Farocki, 1989), al mostrar una fotografía frontal de una mujer argelina con atuendo nativo: ¿cómo enfrentarse a una cámara? Partiendo de la idea de que cada sujeto depende de la “afirmación” de la cámara / mirada, Kaja Silverman señala que la mujer se ve con frecuencia obligada a “vivir” su vida de forma más plena que el hombre, algo que en ocasiones se alinea con la cámara / mirada, y lo que en ciertos contextos culturales del sujeto femenino podría decirse que significa no sólo “carencia” sino “espectáculo”.

“La imagen que acompaña a la pregunta “¿Cómo enfrentarse a una cámara?” nos recuerda que aunque la sociedad occidental mantiene una estrecha conexión entre los términos “mujer” y “espectáculo”, la diferencia sexual puede manifestarse de otros modos en el campo de visión y pueden complicarla otras clases de diferencias culturalmente construidas: en este caso, del modo más manifiesto, la raza.” (SILVERMAN, 2009: 157)



Fotograma de *Imágenes del mundo e Inscripción de la guerra* (Harun Farocki, 1989)

A pesar de que son dos imágenes distintas, pues en el caso de las mujeres argelinas entra además en juego la eliminación del velo como “liberación” sexual, se podría hacer una lectura similar en el caso de la mujer del mercado de Bissau en *Sans soleil*: una mujer negra (la raza como un aspecto cultural diferenciador) convertida en “espectáculo” ante la cámara / mirada (masculina y porqué no, colonial) de Chris Marker. De hecho, la propia Silverman advierte que tanto la película de Farocki como la de Marker son ejemplos de un “cine de la mirada productiva”. Ambas películas indican que,

“aunque la cámara “ve” lo que el ojo no puede ver, las imágenes que produce a través de este acto ficticio de “visión” pueden ser retroactivamente elaboradas de toda clase de formas transformativas y desestabilizadoras, y por tanto despojadas de sus aparentes objetividad y autoridad.” (SILVERMAN, 2009: 201)

Mi lectura de este “acto ficticio de *visión*” de la mujer del mercado de Bissau, es que al final del “juego de seducción” que se establece entre la cámara / mirada de Marker y la mujer del mercado, aparece la mirada definitiva, frontal, que dura una mínima fracción de segundo, el tiempo de un fotograma, el tiempo de una imagen. Una imagen que apenas podemos ver porque Marker tampoco la pudo ver. Y en la fugacidad de este encuentro frontal, de este choque de miradas en un veinticuatroavo de segundo, es donde se manifiesta la igualdad. Es el momento álgido de la seducción, el momento crítico donde la persuasión de la cámara cautiva la mirada de la mujer y las miradas “traspasan el umbral en el que todo hombre (y mujer) vale lo mismo (y lo sabe)”: la igualdad de la mirada. Según Raymond Bellour, “Marker ha hecho de esta fuerza de la mirada (...) una especie de ley ética y estética, merced a la imagen tan poderosa de la mujer del mercado...” (BELLOUR, 2000: 58). “Ley” que adopta estratégicamente Marker: encontrar la igualdad con las imágenes que mira, buscar ese momento en el que las imágenes nos miran de frente, ese momento fugaz pero definitivo, el momento de la igualdad. Lemaître afirma que una vez que se acepta que lo que se mira debe poder devolvernos la mirada²²⁶, se constata aquello que en la mirada es propiamente indescifrable: en este momento de *Sans soleil*, el viajero, sumergido en un paisaje desconocido, bombardeado por imágenes que no comprende, aún no ha encontrado el

226 Para una aproximación filosófica sobre este asunto ver “La existencia del prójimo” en SARTRE, J.-P. *El ser y la nada*. Madrid, Losada, 2005; “La mirada como objeto a: el cuadro, la línea, la luz” en LACAN, J. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Planeta Mexicana, 1987; o DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2006.

acceso a “la imagen del otro” (LEMAÎTRE, 2002: 71)²²⁷. Como afirma Jose M^a Catalá, las perspectivas que ofrece Marker en sus películas (todas ellas sobre un mismo discurso), sus “hiperinterpretaciones”²²⁸, “actúan dialécticamente sobre los dos principales modos de enunciación, objetivando el que es primordialmente subjetivo (la voz) y subjetivando el que es primordialmente objetivo (la imagen)” (CATALÁ, 2006: 162). Imagen y palabra dialogan entre sí, razonan desde el plano “subjetivo del enunciador” y, de esta forma, piensan, auténtica función epistemológica del ensayo fílmico.

En *Staring back*²²⁹, Chris Marker describe cómo volvió a fotografiar un árbol cuarenta años después de hacerle la primera instantánea, y cómo decidió olvidarse de las caras que salían en ambas fotografías para mirar únicamente el árbol: “Forget the faces for a while. Just watch the tree.” *Mira el árbol* (2009), es el nombre de un videoensayo realizado dentro del proyecto *El turista de la memoria*²³⁰. En él se ponen en relación una de las pocas fotografías de archivo que existen de las marchas de los internos del gueto de Theresienstadt (1941-1943) con mis propias imágenes, generadas “in situ” en una visita en 2009. El relato ensayístico, la interacción entre la palabra y esa relación de imágenes, permite “descomponer” el relato histórico, convirtiendo un detalle muy concreto, un árbol, en un elemento verosímil para la construcción de otra historia de la Historia.

*“Olvida las caras por un momento. Sólo mira el árbol. Entonces miré fijamente el joven árbol y me olvidé de las caras. Lo miré durante más de sesenta años. Lo miré tan despacio, tan lentamente, que pude ver como crecía. Ahí está, en el medio del recuerdo, casi rozándose. Mostrándose todas esas vidas desperdiciadas. Él, que ya no es tan joven, pero que acumula en su tronco más de sesenta años de historia. Pero, ¡qué historia!”*²³¹

“Mirando los árboles” reescribimos la historia. Mirando las imágenes del pasado podemos encontrar ese momento fugaz y definitivo que es el momento de la igualdad. Como ya he dicho anteriormente, la auténtica fun-

227 Barbara Lemaître presenta su artículo bajo la idea de un imaginario con una significación psicoanalítica muy compleja, postulándose en su definición, a la que elabora Jacques Lacan en el estadio del espejo.

228 Me apropio del término empleado por Adorno en otro momento de su texto. Adorno sitúa el ensayo entre las “di-ersiones” afirmando que, “sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones” (ADORNO, 1964: 12). En mi opinión podemos entender estas “hiperinterpretaciones” como interpretaciones fuera de la norma.

229 Que corresponde a la exposición del mismo nombre. Ver (BREMNER, 2007).

230 Para más información al respecto ver (BAÑOS FIDALGO, 2009).

231 BAÑOS FIDALGO, F. *Mira el árbol*, Dvd, 2009, min 6 (aprox)

ción epistemológica del ensayo filmico reside en cómo imagen y palabra dialogan entre si, en cómo razonan (piensan) desde el “yo” del enunciador. Ahí reside el valor “disruptivo” de la interacción palabra-imagen en la forma ensayo: su capacidad pensante.



Fotogramas de *Mira el árbol* (Fernando Baños Fidalgo, 2009)

Repetición y desviación

[“Imágenes del mundo e inscripción de la guerra” (Harun Farocki, 1988)] “está construido bajo los principios de repetición y desviación: las cosas reaparecen repetidamente en formas mutadas, creando numerosos bucles en serie. El objetivo no es sólo conectar una imagen con la siguiente sino ordenar las imágenes individuales por tipo, tratar los objetos como objetos de reflexión, crear algo parecido a la imagen mental de Deleuze” (BLÜMLINGER, 2004: 168).

Al final de este párrafo, en referencia a la “imagen mental” deleuziana, Blümlinger inserta una nota a pie de página: “Gilles Deleuze: *Cinema 2. The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.” Sin embargo, es en el volumen dedicado a la imagen-movimiento (DELEUZE, 2004[1]) donde el filósofo francés define la imagen mental (si bien en ningún momento hace referencia al ensayo fílmico como tal). En un primer momento, Deleuze habla de cómo los encuadres de Hitchcock hacen de la imagen “una imagen mental, abierta (...) a un juego de relaciones puramente pensadas que tejen un todo” (DELEUZE, 2004 [2]: 35), para terminar, más adelante, ofreciendo una explicación más detallada:

“cuando hablamos de imagen mental queremos decir otra cosa: es una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como los objetos de percepción tienen una existencia propia fuera de la percepción. *Es una imagen que toma por objeto relaciones*, actos simbólicos, sentimientos intelectuales” (DELEUZE, 2004 [2]: 277)

La propia Christa Blümlinger, en un texto escrito tres años antes de *Slowly forming a thought while working on images*, ya hablaba en los mismos términos sobre la imagen mental deleuziana, pero en esta ocasión, generalizando a todo el ensayo fílmico.

“No se trata de añadir meramente una imagen a la otra, *sino también de clasificar tipos de imágenes y de circular dentro de esos tipos*. Aquí encontramos una imagen mental que toma como objetos de pensamiento los objetos que tienen

una existencia propia fuera del pensamiento.” (BLÜMLINGER, 2007, 56)

Hecha esta aclaración, sí creo acertada la relación que establece Blümlinger entre los principios de repetición y desviación asociados al ensayo fílmico y la imagen mental de Deleuze, a través del nexo que denomina “objeto de reflexión”. Como veremos a continuación, estos principios de repetición y desviación aparecen conectados invariablemente en la forma ensayo (mi segunda hipótesis de trabajo), de ahí que la propia Blümlinger hable de cosas [que] *reaparecen repetidamente mutadas*. Detengámonos un momento sobre estos principios acudiendo, de nuevo, a *Sans soleil* para su análisis.

En el ensayo fílmico de Marker, la palabra *historia* aparece repetida a lo largo de la película más de una docena de veces. Cuando digo “la palabra *historia*”, me estoy refiriendo tanto a la voz que habla en *off* como al objeto de pensamiento que se desprende de la interacción palabra-imagen en cada momento de repetición.

“La historia lanza sus botellas vacías por las ventanas” ²³²

“La historia sólo es amarga para los que la esperan azucarada” ²³³

“Es así como avanza la historia, tapando la memoria como se tapan las orejas” ²³⁴

Así dispuestas, estas sentencias parecen versos de un poema surgido de *Sobre el concepto de historia*, ese paradigmático texto en el que Benjamin dice que “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como propiamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de peligro” (BENJAMIN, 2008[2]: 307). Esto es lo que hace Marker, se apodera de sus imágenes-recuerdo en su *tiempo-ahora*²³⁵, en el preciso instante de su “cognoscibilidad”, y al hacerlo nos deja su “objeto de reflexión”, su poética (y crítica) visión de la historia.

“Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino su reverso. No nos

²³² “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 31’15”

²³³ “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 32’01”

²³⁴ “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 1h 04’42”

²³⁵ “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino el cargado por el tiempo-ahora” (BENJAMIN, 2008(2): 315). Para Hernández-Navarro, este *Tiempo-ahora*, *Jetztzeit* o *Tiempo-ya*, es un tiempo que no es exactamente el presente, sino un tiempo explosivo, “el tiempo de la interrupción del tiempo el tiempo. Es el tiempo del fogonazo del conocimiento. El tiempo de la imagen que se aparece (...) el ahora de la cognoscibilidad.” (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2012: 65)

acordamos, reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia. ¿Cómo acordarse de la sed?”²³⁶

Como señala Silverman, de estas palabras se deduce que la función de recordar “es transformar, no reproducir (...) E implícitamente en esta transformación o reescritura de nuestros recuerdos está la posibilidad de también reconfigurar constantemente la pantalla” (SILVERMAN, 2009: 198). Se trata de recordar imperfectamente, es decir, “poner imágenes del pasado en una relación siempre nueva y dinámica con aquellas a través de los cuales experimentamos el presente, y en el proceso, cambiar incesantemente los contornos y la significación no sólo del pasado, sino también del presente”²³⁷ (SILVERMAN, 2009: 198).

Parafraseando a Marker, el recuerdo, es el reverso (que no contrario) del olvido. Mientras que el contrario es lo que se opone a algo, el reverso es lo que se opone al frente de algo, es decir el revés. Como las dos caras de una moneda: el anverso y el reverso. Quizás por eso “Sans soleil” sea un “viaje a los dos polos de la supervivencia”. En un polo, Guinea Bissau, donde el lujo puede ser la miseria de Tokio (“la ciudad cómic”), que es el otro polo, el reverso, donde el suicidio puede producirse simplemente al oír la palabra “primavera”. Pero Marker no se queda aquí.

“La historia no entiende nada, sólo tiene un aliado, aquel del que habla Brando en “Apocalypse now”, el horror: que tiene un nombre y un rostro.”²³⁸

Y de nuevo “la cosa (la historia) reaparece mutada”, esta vez asociada al general Kurtz, el personaje interpretado por Marlon Brando en *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979).

“I’ve seen horrors...horrors that you’ve seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that...But you have no right to judge me. It’s impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a

236 “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 4’38”

237 Esto no es más que otra forma de definir al artista como historiador, en el sentido benjaminiano. Según Hernández-Navarro, las prácticas artísticas que trabajan con la memoria tienen un sentido de la misma como algo vivo, latente y en contacto con el presente. “Un sentido que suele oponerse al de la Historia, que es vista como su contrario: una modalidad de recuerdo oficial, autoritaria, legitimadora e incapaz de producir afectos porque se encuentra desconectada del pasado.” (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2012: 27)

238 “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 1h 04’55”

face...And you must make a friend of horror.”²³⁹



Fotograma de *Sans Soleil* (1983, Chris Marker)

Como se puede apreciar, Marker comete un desliz, probablemente intencionado, pues Kurtz no dice que el horror tenga un nombre y un rostro, solamente “el horror tiene rostro”. Marker, consciente o inconscientemente, reescribe el monólogo de Kurtz y otorga al rostro del horror, “un” nombre. Marker actúa como el ángel de la historia benjaminiano: vuelve su rostro al pasado y “donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él [el ángel de la historia] ve una catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies” (BENJAMIN, 2008[2]: 310). Y como al ángel de la historia, a Marker “le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado” (BENJAMIN, 2008[2]: 310). Sin embargo, mientras ve cómo las ruinas se acumulan ante él, el progreso (*la tempestad* benjaminiana) le empuja hacia el futuro, hacia “la zona” (*Stalker*, Andrei Tarkovsky, 1979), al lugar donde las imágenes (recuerdos), “al menos, muestran lo que son, imágenes y no la forma transportable y

²³⁹ Monólogo del General Kurtz en la versión original en inglés de “Apocalypse now” (1979, Francis Ford Coppola). En la versión española se dobló de la siguiente forma: “He visto horrores... horrores que tú has visto. Pero no tienes derecho a llamarme asesino. Tienes derecho a matarme. Tienes derecho a hacerlo... Pero no tienes ningún derecho a juzgarme. Es imposible describir con palabras lo que esto significa, para los que no saben qué es el horror. Horror. El horror tiene cara. Y uno debe familiarizarse con él.”

compacta de una realidad inaccesible”²⁴⁰. “La zona”, el único lugar donde “es posible fijar la mirada de la mujer que solo duraba el tiempo de un fotograma”²⁴¹.



Arriba: fotograma de *Sans soleil* (Chris Marker, 1983)

Abajo: fotograma de *Stalker* (Andrei Tarkovsky, 1979)

240 “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*.. Op. Cit. 40’19”.

241 “Sans Soleil” en *Cofre Chris Marker*. Op. Cit. 1h 36’05”

“...esta imagen congelada en la zona es lo mejor que podemos conseguir porque es lo único que podemos conseguir(...) Arrancada a la espiral del tiempo y de la historia, esa imagen congelada, aún con el dolor que produce, es la imagen del conocimiento y de la esperanza.” (LOSILLA, 2006(3):143)

Los principios de repetición y desviación que Blümlinger destaca de “Imágenes del mundo e inscripción de la guerra” de Harun Farocki, son a mi modo de ver características habituales de formalización en el ensayo fílmico, principios que van unidos indefectiblemente, pues la repetición, en tanto “acción de volver a hacer lo hecho o decir lo dicho”, se desarrolla en un *continuum temporal* en el que interviene el principio de desviación, entendido como “acción de apartarse o desviarse de lo dicho o hecho”.

En *Comrades of time*, un sabio intento de justificar cómo el arte puede convertirse en algo verdaderamente contemporáneo, Boris Groys se refiere al concepto de “repetición literal” de Deleuze en *Diferencia y repetición*. Para Groys, Deleuze:

“habla de la repetición literal como algo radicalmente artificial y, en este sentido, en conflicto con todo lo natural, lo vivo, lo que está en cambio y en desarrollo, incluyendo la ley natural y la ley moral. Por lo tanto, la práctica de repetición literal puede ser vista como el inicio de una ruptura en la continuidad de la vida mediante la creación de un exceso de tiempo no-histórico a través del arte.”²⁴²

El propio Deleuze, refiriéndose a la diferencia entre el filósofo y el sofista, destaca que para el primero lo importante es el modelo, el original, al que la copia ha de serle fiel, mientras que el segundo habla de simulacros, de las copias. El simulacro cuestiona los conceptos de copia y modelo, pues en la repetición ambos dejan de tener sentido (DELEUZE, 1988: 218). En mi opinión, esto es lo que ocurre con la palabra historia en *Sans soleil*. Su repetición a la largo de la película es, en primer lugar, un “exceso” que *inicia la ruptura en una continuidad*, empleando la expresión de Groys, es decir, la historia como discurso de consenso es cuestionada al entrar en conflicto consigo misma. Y en segundo lugar, en su repetición deja de tener sentido el propio concepto de *historia*, justamente porque cada vez se “desvía” de lo precedente, de lo ya expresado, y todo ello gracias a la

242 GROYS, B. *Comrades of time*, en http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/#_ftn6 (visto el 11.1.2013)

interacción que se produce entre lo dicho y lo visto, entre su verbalización y las imágenes que la acompañan (que no ilustran). Esta es la única forma de entender el ensayo fílmico como una fábrica del pensamiento.

V. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Soy consciente de que respecto a mi objeto de estudio soy el primero en presentar una determinada estructura susceptible de ser desarrollada por otros futuros investigadores, bien siguiendo las directrices señaladas (cámara lenta-técnica, plano secuencia-experiencia, cámara lenta como metáfora-pensamiento), bien completándola con puntos que hayan pasado desapercibidos o que yo haya desestimado voluntariamente. Es decir, no se ha planteado un estudio de el tiempo lento como generalidad ni de un tiempo lento como especificidad, sino de tiempo lento indeterminadamente. Mi aproximación, por lo tanto, no es ontológica sino fenomenológica, es decir, experiencial, de ahí mi insistencia en hablar de tiempo lento asociado con la duración y el pensamiento.

Por respetar la estructura de este trabajo de investigación agruparé las conclusiones en las tres partes que lo componen:

Las formas históricas del ralentí: entre la manifestación formalista y la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. La relación que el espectador establecía con el cine temprano era de *asombro*. Los primeros cineastas adivinaron en la nueva forma cinematográfica todo un mundo de posibilidades y su único propósito era conseguir una mayor atención del espectador. Fueran o no fueran formas narrativas, utilizaran o no efectos propios que las alejaban aún más de lo real, sus películas eran confeccionadas haciendo un uso creativo de la cámara y del montaje. La cámara lenta, probablemente en menor medida que la imagen congelada u otros efectos, formó parte de esas herramientas al servicio del cineasta, quien como mago de las imágenes, las presentaba ante un público ignorante, desconocedor de la técnica y ante el cual el “truco” estaba bien salvaguardado. Al final de la segunda década del siglo XX, la cámara lenta comenzó a ser usada como objeto de reflexión teórica, como objeto de pensamiento. Mientras que Eisenstein destacó su empleo en la incorporación de un determinado tempo (lento) dentro del filme, asociado, en términos de intensidad, con la experimentación subjetiva del espectador, Pudovkin se refirió a ella como una guía consciente de la atención del espectador. A finales de esta década, dos películas marcarían un antes y un después en el empleo de la cámara lenta: *El hombre con la cámara* (Vertov) y *La caída de la casa Usher* (Epstein). Vertov adivinó en el binomio ralentización-pensamiento una panorámica de verdad más real que el movimiento a velocidad normal, y Epstein vio en la ralentización un dispositivo que daba a ver lo oculto a

través de una imagen cuyo estatus era entendido como un pozo de gran profundidad. Sin embargo, a pesar de que uno y otro creían en el poder de la cámara lenta de dar acceso a una realidad oculta, no cayeron en la cuenta de la paradoja que ello encerraba, pues la visibilización de lo oculto evidenciaba una nueva invisibilidad detrás de lo visible. Aún así, la cámara lenta se convirtió, gracias a cineastas como ellos, en un instrumento epistemológico de la realidad cotidiana, un elemento para cuestionar la relación de continuidad entre el medio cinematográfico y dicha realidad, o parafraseando a Dominique Païni, un arma contra el academicismo del cine industrial de ficción y su reproducción de una temporalidad verosímil. Mientras que el cine francés y las vanguardias artísticas encontraron en la cámara lenta un medio privilegiado para transformar lo dramático en abstracción plástica, una película alemana, *Olympia* (Riefenstahl), convirtió la cámara lenta en un dispositivo para ver el mundo con unas características determinadas, un dispositivo al servicio de una causa, al servicio de la política.

En la década de los cuarenta el desarrollo tecnológico y científico permitió capturar el movimiento a velocidades de registro impensables hasta hacía pocos años (Harold Edgerton). En este escenario, artistas como Maya Deren vieron en la cámara lenta un “microscopio temporal” que permitía acceder a una realidad nueva únicamente accesible a través de la cámara en su pleno ejercicio artístico; o como Jean Epstein, para el que con el *ralentí* se sobrepasaba el “estadio animal” del ser humano (idea psicoanalítica que, a mi modo de entender, fusiona de forma poética el pensamiento benjaminiano de inconsciente óptico y la idea experiencial de la duración bergsoniana); o como Cocteau, quien con las variaciones de la velocidad buscaba el ritmo subjetivo desde el que únicamente podríamos ser capaces, a través del cine, de alcanzar una experiencia liberadora y pura, de acercarnos a los “secretos del alma”: una “velocidad individual”.

A pesar de que en la década de los sesenta y setenta el empleo de la cámara lenta se “manieriza”, algunos destacados cineastas introducen pequeñas pero sustanciales innovaciones: como Richard Brooks, quien utilizó dos velocidades distintas dentro de un mismo plano en su filme *Bite the bullet*, un planteamiento que a pesar de poder ser considerado “efectista”, constataba una cierta autonomía narrativa y formal respecto del todo cinematográfico, un instrumento de disrupción pensante; o Antonioni, quien en su afán experimentador con los códigos, normas y formas del relato cinematográfico, introdujo una escena en extrema ralentización en el final en *Zabriskie point*, haciendo “explotar” su posicionamiento como creador desde el mismo corazón del capitalismo cultural hollywoodiense; o Andrei Tarkovski, quien introdujo una nueva especificidad de la cámara

lenta: el aspecto onírico de las imágenes como reflejo de una experiencia personal (por supuesto, el binomio cámara lenta-sueño ya había sido utilizado décadas atrás, como en *Zvenigora* (Dovzhenko) o *El ladrón de Bagdad* (Walsh); o el cine experimental, que a pesar de indagar más sobre la velocidad de la imagen que sobre la temporalidad fílmica, apuntaba en su empeño a una reflexión del propio medio cinematográfico.

El concepto de “ralentí-vídeo” es un término introducido por Philippe Dubois para caracterizar las escenas ralentizadas de su serie para la televisión *France/tour/détour/deux/enfants* (1977-1978, Godard-Mièville). Si la llegada del vídeo había posibilitado la variación manual de la velocidad de las imágenes-movimiento, el “ralentí-vídeo” proporcionaba el acceso a “mundos” por descubrir, “mundos” que significaban posibilidades narrativas, posibilidades para el pensamiento. Con el “ralentí-vídeo”, la pareja Godard-Mièville pretendía acceder a las posibilidades del ver (los “mundos dentro del movimiento” de los que hablaba Godard) y cómo estas nos reportarían en consecuencia. Cuando en 1980, Godard filmó *Sauve qui peu (la vie)*, dió continuidad a su experiencia con el vídeo para la televisión. En el filme destaca la presencia de distintos momentos en los que las imágenes son ralentizadas en el tiempo de la percepción, de tal forma que el espectador es consciente de su manipulación, ralentizaciones que llevan al espectador a la sala de montaje, a ese lugar donde se produce un encuentro táctil con las imágenes registradas, donde Godard pone en cuestión los valores espaciales y temporales de la propia imagen fílmica. Lo que Godard pretende con estos momentos es “ver, pero ver si hay algo que ver”. Ya no se trata de la idea vertoviana del “ver lo no visto”, idea que justificaba la ralentización del movimiento como una necesidad de acceder a lo oculto. Godard incluye la posibilidad de que no haya nada que ver, y por lo tanto que la línea del relato no se vea modificada: dar tiempo a ver para ver si hay algo que ver y cómo ello afecta al relato. Es la posibilidad que Godard confiere al espectador de ser partícipe del relato, a la vez que lo libera de la presión por visualizar algo concreto que ver. Se trata de una búsqueda por el ritmo adecuado en cada escena, para ver cómo el análisis de la vida a través del cine, en ese tiempo suspendido, nos devuelve algo, si es que realmente, hay algo que deba verse.

En la década de los noventa, la consolidación del videoclip como producto audiovisual de promoción musical trajo consigo una nueva estética de la posproducción. El empleo de la cámara lenta en muchos de estos videoclips no hizo más que certificar una estética de consenso que, definitivamente, se veía subyugada al desarrollo tecnológico. El videoclip representa, de esta forma, un paradigma dentro de un universo audiovisual al servicio de lo tecnológico, donde lo que se producen son “experiencias

hechas”, experiencias que ya no pertenecen al espectador. En este contexto de una nueva estética de la posproducción, se produjeron, a finales del siglo XX, algunos filmes que elevaron la ralentización a un nivel formal nunca visto hasta entonces (*Hero*, *Matrix*), donde algunos autores han apreciado el renacimiento de un nuevo “cine de atracciones” (Sobchack), un cine que fascina por el efecto tecnológico que da a ver al ojo “algo nuevo”, donde las hiperbolizadas imágenes en cámara lenta fascinan a la vez que “informan metafóricamente” de otras “acciones más elementales y expansivas” (Sobchack). Sin embargo, creo que es paródico pensar que dichas acciones puedan constituir micronarrativas autónomas dentro del filme, pues no son más que la manifestación misma del efecto pulsional de lo tecnológico, el verdadero componente subyugador de lo narrativo. En los noventa también se produjeron obras (cine y arte) en las que la imagen en movimiento, de forma inversa a la consolidada nueva estética de la posproducción, se servían de lo tecnológico para reafirmarse como lenguaje, constituyéndose así, en un medio indispensable para pensar el mundo. Obras que, desde mi punto de vista, representan verdaderas formas audiovisuales de resistencia. Como *See you later/au revoir* (Snow), donde la cámara lenta procura una auténtica experiencia subjetiva del tiempo, una experiencia “incómoda” en la que el cine se manifiesta como un aparato estético de “creencias propias” (Deotte); como Benny’s video (Haneke), donde la cámara lenta introduce una “división estética”, manifestando la diferencia que existe entre el discurso narrativo y la historia que se narra, entre el mundo de la narración y el mundo narrado de la historia; como *Tren de sombras* (Guerín) o *Level 5* (Marker), donde la cámara lenta es una herramienta utilitaria (y no un fin ornamental) para poder ver los vínculos que se establecen con otras lecturas de la imagen: una especie de mirada analítica de la memoria; como *24 hour Psycho* (Gordon), donde la experiencia física de “dar a ver el tiempo de las imágenes” (mediante la cámara lenta) poco tiene que ver con el aspecto tecnológico de la obra en sí, donde la experiencia de la ralentización nos procura una deformación temporal continua, una anamorfosis. En definitiva, propuestas paradigmáticas en las que la cámara lenta es un síntoma de resistencia dentro del universo audiovisual de las “nuevas atracciones” de fin de siglo.

En la década de los sesenta, la televisión —máquina ideológica por excelencia de la segunda mitad del siglo XX— determinó el cambio de régimen de visualidad más importante de nuestra historia reciente, el paso de la *cinécittà* a la *telecittà* (Virilio), de una ciudad de “espectadores presentes” a una ciudad de “telespectadores ausentes”. La televisión se convirtió en un rival muy serio para el cine, y Hollywood comenzó a producir un nuevo cine “afectado” por ella, en el que el dominio del elemento *sorpresa* se

impuso sobre el elemento *suspense*. Un cine influenciado por la televisión y en particular por el uso de la ralentización y su “efecto llamada” en el espectador. Ya en la década de los noventa, la democratización de las cámaras de vídeo portátiles procuró un escenario en el que cualquiera era capaz de manipular domésticamente la imagen-vídeo: ralentizar, acelerar, parar la imagen, revertirla o aplicarle cualquier tipo de efecto visual. Un nuevo cambio de régimen de visualidad que indirectamente tuvo su reflejo en el cine y que dejaba sin respuesta la pregunta de si el ciudadano corriente estaba preparado para asumir el control y manipulación de las imágenes que producía. Hoy en día, los dispositivos de captura de imágenes para la televisión han alcanzado tal grado de sofisticación tecnológica que es posible capturar un elevado número de imágenes por segundo, permitiendo así, imágenes ralentizadas de alta calidad. Un buen ejemplo son las repeticiones ralentizadas en la retransmisión de los acontecimientos deportivos, que se han impuesto como un dispositivo esencial para que los espectadores “vivan” mejor el acontecimiento con la televisión.

¿Es posible que hoy en día las imágenes ralentizadas que vemos en el contexto del arte tengan la misma capacidad de cautivar la mirada que siempre ha tenido el arte? ¿La ralentización forma parte de la imagen o como expresión manifiesta de un recurso tecnológico que necesita de la pantalla para su puesta en escena, forma parte del medio (retomando la afirmación de Hans Belting de que en el arte la ambivalencia entre imagen y medio ejerce una intensa fascinación a nuestra percepción que comienza justo donde nuestra impresión sensorial se ve cautivada alternativamente por la ilusión espacial y por la superficie pintada de una pintura)? Hoy en día, nuestra fascinación se identifica tanto por lo que acontece en las múltiples pantallas como por la superficie donde acontece. La pantalla es el lugar donde se prolonga nuestra identificación con la realidad pero nos fascina también por lo que en ella está contenido: el elemento tecnológico. Por lo tanto, existe el peligro de que la experiencia estética se subvierte a una mera fascinación tecnológica, lo que implica que la mirada no entendería que el contexto del arte es distinto de otro. Un peligro, del que la imagen ralentizada en el contexto arte es un buen ejemplo. Porque a pesar de que a través de la fascinación tecnológica se pretenda recuperar ciertos aspectos de aquella fascinación que en el pasado se suscitaba entre espacio representado y superficie pintada, el espectador de hoy no olvida la experiencia del acontecimiento mediático o la del anuncio publicitario ralentizados, por ejemplo. Lo no significa que la imagen ralentizada no sea válida en el arte, al contrario, lo será si la fascinación tecnológica se subyuga a la experiencia estética y no al revés.

El plano-secuencia y las rupturas de la temporalidad. La relación entre plano-secuencia y realidad ha sido un asunto de gran importancia dentro la teoría y práctica cinematográfica entre los años sesenta y ochenta del siglo XX. Desde mi punto de vista, el plano-secuencia es como un catalizador del pensamiento inconsciente que desliga la realidad y la fantasía en el espectador. El plano-secuencia posibilita el desmembramiento del espacio y del tiempo que nos anclan en lo real, y como herramienta cinematográfica no nos somete, como espectadores, a él (Mitry). Los artistas sabían que, desde Eisenstein, el montaje de representaciones constituía en el cine un arma imprescindible para la construcción de esa realidad que es la gran mentira cinematográfica. Desde Bazin hasta Tarkovsky, el plano-secuencia, que complementa el montaje de representaciones, es una herramienta que permite modular libremente todas las reglas que constituyen esa “estructura” espacio-temporal donde nuestras vidas se desarrollan, posibilitando experiencias subjetivas en el espectador que con el montaje (sólo) no podría tener. De esta forma algunos artistas han adivinado en el plano-secuencia la gran forma desde la que entender la realidad, su realidad. El “tiempo lento” sobre el que se constituyen se convierte en un desafío experiencial para el espectador y una prueba indiscutible de cómo las imágenes pueden alcanzar nuevos órdenes de realidad. Hablar de “tiempo lento” en los filmes de Tarkovski, Angelopoulos y Tarr (asociado con el plano-secuencia), no es referirse a un tiempo objetivo (medible) donde el tiempo real se ha vuelto pausado y fluya lentamente, o donde el tiempo fílmico se haya ralentizado, es hablar del modo en el que se experimenta interiormente el tiempo, en cómo al modificarse la percepción de la duración se pone de manifiesto el tiempo subjetivo, el tiempo del individuo. Porque la duración es un sentimiento que no depende del tiempo medible, no se puede medir “objetivamente”. Es más, se puede afirmar que la percepción de la duración no es sólo la experimentación de un tiempo personal (subjetivo), sino el cómo ese tiempo nos subyuga a dicha experimentación. Una experiencia subjetiva en la que intervienen el conjunto de experiencias anteriores, en “un lugar y un ahora” concretos, determinada por la relación entre lo que se percibe y por lo vivido hasta ese momento, es decir, por la persistencia del pasado en ese presente concreto. Pero lo más importante, es que esta modificación de la percepción de la duración es “medible” en términos de intensidad, es decir, la percepción de lo “lento” —como atributo de la duración— es un signo de ruptura con la temporalidad real y se manifiesta en una intensidad experiencial de tal grado que el espectador asiste impertérrito a un efímero cataclismo en la lógica de su tiempo y de su mundo.

En el exasperante y angustioso último plano-secuencia de *Nostalgia*,

Tarkovksy sintetizó una idea poética y absoluta de visualizar la vida entera de un individuo en un sólo plano, sin montaje. Una idea que se sustentaba en una noción conceptual muy lúcida, a saber, que lo único que no podía faltar en una película era el fluir del tiempo a través de sus planos. De esta forma, la concepción general del lenguaje cinematográfico en Tarkovski se relaciona con la espacialidad de la experiencia temporal, es decir, en cómo el tiempo se hace palpable cuando, por así decirlo, “coincide con el espacio”.

Hay una relación evidente entre el “tiempo lento” de los filmes de Angelopoulos y la inclusión de lo que él denomina “tiempo muerto” en el plano, un tiempo que habitualmente no nos es dado a experimentar en nuestro consumo diario de imágenes televisivas, donde el recuerdo y olvido se dan al unísono. Un “tiempo muerto” que bien pudiera ser una metáfora del tiempo histórico, pues Angelopoulos, cineasta de la memoria, actúa como un historiador benjaminiano que construye el presente a partir del pasado, a partir de los restos que la historia deja tirados en la cuneta (Hernández-Navarro).

Dentro de la larga duración de los planos-secuencia de Angelopoulos, enfatizada por este “tiempo muerto”, el movimiento de la cámara confiere al plano una vida propia y desplaza nuestros centros de interés visual, induciendo al espectador a la contemplación. La mirada del espectador deviene parte fundamental de la obra, pues se entrega de lleno al tiempo fílmico (donde no existen atributos “medibles” de lo temporal), un tiempo que no le corresponde y donde el tiempo real desaparece por completo. Experimentar el tiempo fílmico de forma lenta sólo es una consecuencia de nuestro régimen temporal sincrónico y una característica de esta mirada contemplativa.

El sentido de lo “lento” en los filmes de Béla Tarr, reside en la ruptura de los cánones tradicionales de representación que ligan la realidad cinematográfica con la realidad mundana y que operan en una dirección pasiva de la percepción, en beneficio de un sentido activo, subjetivo, heterogéneo de la misma. Más allá de su tratamiento argumental o su significación simbólica, los largos planos secuencia de Tarr son auténticas experiencias de la duración: planos que se arriman a una realidad cercana que discurre sin someterse a la presión de la sincronía temporal, donde las divisiones temporales son subjetivas, experimentadas por una multiplicidad de individuos.

El filme *Lunch break*, de Sharon Lockhart, es un verdadero paradigma del “tiempo lento” en el cine. Es una *mise en abîme*, un cuadro dentro de sí mismo, una unidad elemental narrativa elevada a su enésima potencia, un pensamiento redundante, un infinito procedimiento autorreferencial en

“continua cámara lenta continua”. Sólo esta lentitud del filme de Lockhart, esta percepción subjetiva de una temporalidad suspendida y deformada (que modifica nuestra experimentación de la duración), es la que nos introduce de lleno en esa *mise en abîme*, en ese cuadro tautológico cuyo “fuera de campo” es tanto la construcción mental de lo que no se percibe (pero se intuye como conocido) como aquello que el movimiento de la cámara deja fuera de lo visible para reciclarse y reordenarse en un nuevo cuadro visual. Una lentitud “auténtica” que se sitúa fuera de las categorías del tiempo real, que se ancla en la realidad de la experiencia subjetiva, que determina un “estado de alerta” mínimo y concreto en el que lo tecnológico no domina el campo de la percepción sino que se somete a él.

La cámara lenta como metáfora epistemológica. La cámara lenta como metáfora epistemológica es una alusión al pensamiento con imágenes que caracteriza el ensayo audiovisual como forma, una metáfora en la que la mirada actúa como lo haría una cámara lenta cinematográfica, una “mirada lenta”. Hablar en estos términos implica que las imágenes han tener un “status particular” (Lemaître) desde el que pensar con ellas, un “status” en el que la potencia la imagen se ve rebajada (Weinrichter), lo que nos obliga a establecer una cierta distancia con ella. La “mirada lenta” es una metáfora del pensamiento con imágenes en el ensayo audiovisual, una forma de acercarse a las imágenes, de pensar con ellas, la forma mediante la cual podemos “rescatar” imágenes de archivo en estado latente, imágenes que no han sido bien miradas, que son imágenes sin saber por qué lo son, sin saber por qué han sido filmadas.

Las palabras y las imágenes son la base expresiva del ensayo fílmico. El “valor disruptivo” que caracteriza su interacción es el modo en el que el ensayo fílmico se muestra “emancipado”, pues su heterogeneidad relacional se desvía de las “definiciones” estrictas sobre las que los conceptos se abrazan al lenguaje fílmico, convirtiéndose el ensayo en una forma crítica (Adorno). Por lo tanto, hablar de “valor disruptivo” de la interacción imagen-palabra en el ensayo fílmico es referirse a este desvío de los “pilares” del lenguaje fílmico, a este “cuestionar” conceptos, a este intento por “visibilizar lo peligroso” (Richter + Adorno) que es capaz de provocar una ruptura brusca en el pensamiento, de desorganizarlo, de alejarlo de toda sistemática (la que tradicionalmente le es impuesta por las propias fronteras del lenguaje), perdiendo su habitual identidad al someterse a una exposición heterodoxa de objetos y relaciones ante la que no puede hacer otra cosa que someterse y emanciparse con ella. Si el ensayo fílmico es una auténtica forma que piensa, es por esta característica de producir un

choque en el pensamiento —valor disruptivo de la interacción entre palabra e imagen— y, por lo tanto, de ser él mismo pensamiento.

Los principios de repetición y desviación son características habituales de formalización en el ensayo fílmico, principios que van unidos indefectiblemente, pues la repetición, en tanto “acción de volver a hacer lo hecho o decir lo dicho”, se desarrolla en un *continuum temporal* en el que interviene el principio de desviación, entendido como “acción de apartarse o desviarse de lo dicho o hecho”. La repetición puede ser vista como un “exceso”, algo que *inicia la ruptura en una continuidad* (Groys), es decir, con la repetición cualquier concepto puede ser cuestionado al entrar en conflicto consigo mismo. Por otra parte, con la repetición deja de tener sentido dicho concepto, justamente porque cada vez se “desvía” de lo precedente, de lo ya expresado, gracias a la interacción que se produce entre lo dicho y lo visto, entre su verbalización y las imágenes que la acompañan. Esta es la única forma de entender el ensayo fílmico como una fábrica del pensamiento.

Para terminar, me gustaría reivindicar, desde un punto de vista metodológico, el formato de investigación que se propone en el Journal of Artistic Research²⁴³, especialmente para una tesis como la presente, donde el texto y las imágenes (fundamentalmente audiovisuales) necesitan de un “espacio” adecuado para su visualización, algo que la suma del soporte de papel y óptico (DVD) no satisfacen completamente.

243 Ver <http://jar-online.net/>

VI. ANEXOS

ANEXO 1

Ante la Ley (de Franz Kafka)²⁴⁴

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un hombre del campo y le pide ser admitido en la Ley. Pero el guardián dice que por ahora no le puede permitir la entrada. El hombre se queda pensando y pregunta si le permitirán entrar más tarde. “Es posible”, dice el guardián, “pero ahora no.” Viendo que la puerta de acceso a la Ley está abierta como siempre y el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para mirar en su interior a través de la puerta. Cuando el guardián lo advierte, se echa a reír y dice: “Si tato te atrae, intenta entrar pese a mi prohibición. Pero ten presente que yo soy poderoso. Y sólo soy el guardián de menor rango. Entre sala y sala hay más guardianes, cada cual más poderoso que el anterior. Ya el aspecto del tercero no puedo soportarlo ni yo mismo”. Con semejantes dificultades no había contado el hombre del campo; la Ley ha de ser accesible siempre a todos, piensa, pero cuando observa con más detenimiento al guardián envuelto en su abrigo de pieles, con su gran nariz puntiaguda, su larga barba tártara, rala y negra, decide que es mejor esperar hasta conseguir el permiso de entrada. El guardián le acerca un taburete y le permite sentarse al lado de la puerta. Allí se queda sentado días y años. Hace muchos intentos por ser admitido, y cansa al guardián con sus ruegos. El guardián lo somete con frecuencia a pequeños interrogatorios, le pregunta sobre su país, y muchas otras cosas, pero son preguntas hechas con indiferencia, como las que hacen los grandes señores, y al final le repite una y otra vez que aún no puede dejarlo entrar. El hombre, que se había provisto de muchas cosas para su viaje, lo utiliza todo, por valioso que sea, para sobornar al guardián. Este le acepta todo, pero al hacerlo le dice: “Lo acepto solo para que no creas que no lo intentaste todo”. Durante esos largos años el hombre observa al guardián casi ininterrumpidamente. Se le olvidan los otros guardianes y este primero le parece el único obstáculo para entrar en la Ley. Durante los primeros años maldice el lamentable azar en voz alta y sin miramientos; más tarde, a medida que envejece, ya solo farfullando para sus adentros. Se comporta como un niño y como al estudiar al guardián durante tantos años ha llegado a conocer incluso a las pulgas del cuello de su abrigo de piel, también pide a las pulgas que lo ayuden y hagan cambiar de opinión al guardián. Por último, se le debilita la vista y ya no sabe si la oscuridad reina de verdad a su alrededor o

²⁴⁴ Transcripción de KAFKA, F. *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. Barcelona, Círculo de lectores, 2003, pp. 192-193.

solo son sus ojos que lo engañan. Pero entonces advierte en medio de la oscuridad un resplandor que, inextinguible, sale por la puerta de la Ley. Le queda poco tiempo de vida. Antes de su muerte se le acumulan en la cabeza todas las experiencias vividas aquel tiempo hasta concentrarse en una pregunta que todavía no le había hecho al guardián. Le indica por señas que se acerque, pues yo no puede incorporar su rígido cuerpo. El guardián tiene que inclinarse profundamente hacia él, porque la diferencia de tamaño entre ambos ha variado muy en detrimento del hombre. “¿Qué más quieres saber ahora?”, pregunta el guardián, “eres insaciable.” “Todos aspiran a entrar en la Ley”, dice el hombre, “¿cómo es que en tantos años nadie más que yo ha solicitado entrar? El guardián advierte que el hombre se aproxima ya a su fin y, para llegar aún a su desfalleciente oído, le ruge: “Nadie más podía conseguir aquí el permiso, pues esta entrada solo estaba destinada a ti. Ahora me iré y la cerraré”.

ANEXO 2

Extracto de “Law before law” (de John Archibald Wheeler)

I.13 LAW WITHOUT LAW

201

No, we have to tell him; that is a cracked paradigm. Quantum mechanics allows us to know a co-ordinate, or a momentum, but not both. Of the initial-value data that LAPLACE needed, the principle of complementarity [8] or indeterminacy [9] says half do not and cannot exist.

You tell me what isn't the plan of physics, our friend rejoins. If you understand quantum mechanics so well, why don't you tell me what *is* the plan of physics?

No one knows, we reply. We have clues, clues most of all in the writings of Bohr [23-25], but no answer. That he did not propose an answer, not philosophize, not go an inch beyond the soundest fullest statement of the inescapable lessons of quantum mechanics, was his way to build a clean pier for some later day's bridge to the future.

What kind of a «plan of physics» do you think BOHR had in mind, our colleague asks. I know Einstein's words [26], «Physics is an attempt to grasp reality as it is thought independently of its being observed». I know Bohr's reply [28], «These conditions [of measurement] constitute an inherent element of any phenomenon to which the term 'physical reality' can be attached.... [This requires] a final renunciation of the classical ideal of causality and a radical revision of our attitude towards the problem of physical reality». But if I could have asked BOHR, how did he think the Universe came into being, and what is its substance, what would he have said?

It is too late to ask. The plan is up to us to find.

The Universe can't be Laplacean. It may be higgledy-piggledy. But have hope. Surely someday we will see the necessity of the quantum in its construction. Would you like a little story along this line?

Of course! About what?

About the game of twenty questions. You recall how it goes—one of the after-dinner party sent out of the living room, the others agreeing on a word, the one fated to be questioner returning and starting his questions. «Is it a living object?» «No.» «Is it here on earth?» «Yes.» So the questions go from respondent to respondent around the room until at length the word emerges: victory if in twenty tries or less; otherwise, defeat.

Then comes the moment when we are fourth to be sent from the room. We are locked out unbelievably long. On finally being readmitted, we find a smile on everyone's face, sign of a joke or a plot. We innocently start our questions. At first the answers come quickly. Then each question begins to take longer in the answering—strange, when the answer itself is only a simple «yes» or «no». At length, feeling hot on the trail, we ask, «Is the word 'cloud'?» «Yes», comes the reply, and everyone bursts out laughing. When we were out of the room, they explain, they had agreed not to agree in

advance on any word at all. Each one around the circle could respond «yes» or «no» as he pleased to whatever question we put to him. But however he replied he had to have a word in mind compatible with his own reply—and with all the replies that went before. No wonder some of those decisions between «yes» and «no» proved so hard!

And the point of your story?

Compare the game in its two versions with physics in its two formulations, classical and quantum. First, we thought the word already existed «out there» as physics once thought that the position and momentum of the electron existed «out there», independent of any act of observation. Second, in actuality the information about the word was brought into being step by step through the questions we raised, as the information about the electron is brought into being, step by step, by the experiments that the observer chooses to make. Third, if we had chosen to ask different questions we would have ended up with a different word—as the experimenter would have ended up with a different story for the doings of the electron if he had measured different quantities or the same quantities in a different order. Fourth, whatever power we had in bringing the particular word «cloud» into being was partial only. A major part of the selection—unknowing selection—lay in the «yes» or «no» replies of the colleagues around the room. Similarly, the experimenter has some substantial influence on what will happen to the electron by the choice of experiments he will do on it; but he knows there is much unpredictability about what any given one of his measurements will disclose. Fifth, there was a «rule of the game» that required of every participant that his choice of yes or no should be compatible with *some* word. Similarly, there is a consistency about the observations made in physics. One person must be able to tell another in plain language what he finds and the second person must be able to verify the observation.

Go on!

That is difficult! Interesting though our comparison is between the world of physics and the world of the game, there is an important point of difference. The game has few participants and terminates after a few steps. In contrast, the making of observations is a continuing process. Moreover, it is extraordinarily difficult to state sharply and clearly where the community of observer-participants begins and where it ends.

This comparison between the world of quantum observations and the game of twenty questions misses much, but it makes the vital central point. In the real world of quantum physics, *no elementary phenomenon is a phenomenon until it is an observed phenomenon*. In the surprise version of the game no word is a word until that word is promoted to reality by the choice of questions asked and answers given. «Cloud» sitting there waiting to be found as we entered the room? Pure delusion! Momentum, $p_x = 1.4 \cdot 10^{-19}$ gcm/s, or position, $x = 0.31 \cdot 10^{-8}$ cm, of the electron waiting to be found as we start to probe the atom? Pure fantasy! MAXX may be going too far when he suggests [29] that «... we are actually bringing about what seems to be happening to us». However, it is undeniable that each of us, as observer, is also *one* of the participants in bringing «reality» into being.

To say «no elementary phenomenon is a phenomenon until it is an observed phenomenon» is to make no small change in our traditional view that something has «already happened» before we observe it. The word «cloud», we mistakenly thought, already existed in the room before we «uncovered» it. The photons of the primordial cosmic fireball radiation that enter our telescope today, we customarily assume, already had an existence in the very earliest days of the Universe, long before life evolved. However, not until we catch a particular one of those photons in a particular state with particular parameters, not until the elementary phenomenon is an observed phenomenon, do we have the right even to call it a phenomenon. This is the sense, the limited sense, but the inescapable sense, in which we, here, now, have a part in bringing about that which «had already happened» at a time when no observers existed.

But what about the unbelievably more numerous relict photons that escape our telescope? Surely you do not deny them «reality»?

Of course not; but their «reality» is of a paler and more theoretic hue. The vision of the Universe that is so vivid in our minds is framed by a few iron posts of true observation—themselves also resting on theory for their meaning—but most of the walls and towers in the vision are of papier-mâché, plastered in between those posts by an immense labor of imagination and theory. In this labor, «... we can never neatly separate what we see from what we know ... what we call seeing is invariably coloured and shaped by our knowledge (or belief) of what we see» [61]. «Without some initial system, without a first guess to which we can stick unless it is disproved, we could ... make no 'sense' of the millions of ambiguous stimuli that reach us from our environment. In order to learn, we must make mistakes ... the simplicity hypothesis cannot be learned. It is ... the only condition under which we could learn at all» [62]. «... our mind will still react to the challenge of this conundrum [of what we 'see'] by throwing out a random answer, making ready to test it in terms of consistent possible worlds. It is these answers that will transform the ambiguous stimulus pattern into the image of something 'out there'» [63].

What keeps these images of something «out there» from degenerating into separate and private universes: one observer, one universe; another observer, another universe?

That is prevented by the very solidity of those iron posts, the elementary acts of observership-participancy. That is the importance of Bohr's point that no observation is an observation unless we can communicate the results of that observation to others in plain language [49].

ANEXO 3

Incertidumbres²⁴⁵

Hace mucho tiempo ocurrió un acontecimiento que cambió el mundo. De ello se habló mucho en su época, se recogieron numerosos testimonios y se publicaron extensos escritos en periódicos, revistas y libros. Al cabo de unos años, un investigador avezado descubrió una fotografía de aquel acontecimiento y decidió poner el documento en conocimiento de la comunidad científica del momento. Durante años, investigadores de todo el mundo estudiaron la fotografía y los testimonios de la época, y concluyeron lo siguiente: aquella fotografía documentaba fehacientemente lo ocurrido y era, sin duda alguna, la pieza clave, la prueba objetiva y definitiva para reconstruir el acontecimiento que años atrás había cambiado el mundo. Todos aplaudieron el consenso alcanzado. Las nuevas generaciones conocerían lo ocurrido gracias a un relato que se sustentaba en la evidencia más objetiva que jamás había existido.

Pero un día un investigador observó la fotografía detenidamente y estudió con esmero la reconstrucción consensuada del acontecimiento. Y constató que el documento ya no era el mismo. Él no estaba observando la misma fotografía que aquellos investigadores habían observado. Si la reconstrucción exacta del acontecimiento había sido el objeto de la investigación, aquella fotografía se había visto alterada por la simple observación de los investigadores. Y era imposible volver atrás. Tenía que estudiar la fotografía en su tiempo, con la presión del consenso alcanzado años atrás y con la resistencia del resto de colegas. Y entonces el investigador llegó a una conclusión: la legitimidad de aquella fotografía no residía en su infalibilidad documental. Si así lo asumía, aquel documento habría sido vaciado de contenido para siempre. Y allí, al parecer, había mucho más. Gracias al investigador, aquel documento nunca volvió a ser el mismo.

En la física cuántica es bien conocido el principio de indeterminación o incertidumbre de Heisenberg. Gracias a él, sabemos que no es posible fijar la posición y velocidad de una partícula al mismo tiempo. Es imposible conocer ambos datos más allá de un cierto grado de certidumbre. Una de las conclusiones de este principio es que, a nivel microscópico, la acción de

²⁴⁵ Texto correspondiente a las conclusiones del primer seminario de doctorandos (Diciembre de 2010) del proyecto I+D: *Imágenes del arte, reescritura de las narrativas en la cultura global visual*, realizado en diciembre de 2010.

un observador altera el sistema observado. Ciertamente es que esta conclusión no se observa a nivel macroscópico. Pero el investigador que se enfrenta a narrativas sustentadas en lecturas unidireccionales de determinados documentos, no debe ser ajeno a esta circunstancia. Él construye “a partir de”, y al hacerlo altera, como ya lo hicieran otros, aquello que investiga. No hay un grado de certidumbre total, porque el objeto de investigación se somete a relecturas que alteran para siempre el objeto de lo investigado. Por poner un ejemplo, pensemos en todos los investigadores de la batalla de Iwo Jima y cómo han afrontado su estudio a través de la controvertida fotografía de Joe Rosenthal donde se ven a varios marines de los Estados Unidos alzar la bandera norteamericana en el monte Suribachi.

Entonces, ¿dónde se posiciona el investigador? Yo diría que en el límite que se establece entre el discurso que se genera a través de hechos aceptados por una mayoría (la realidad) y el que se genera en un universo paralelo pero que se sirve de las competencias de la realidad para constituirse (la ficción). En ese límite es donde se producen las fricciones entre la realidad que se manifiesta como verdadera y la ficción que aspira (si acaso) a lo verosímil. En ese límite es donde se pone de manifiesto lo posible.

ANEXO 4 - Tapas de diarios argentinos durante el corralito de 2001



Portada de CLARÍN 19.12.2001



Portada de BAE, 19.12.2001



Portada de CLARÍN 20.12.2001



Portada de BAE, 20.12.2001



Portada de LA NACIÓN, 20.12.2001



Portada de PÁGINA 12, 20.12.2001



Portada de CRÓNICA, 20.12.2001



Portada de DIARIO POPULAR, 20.12.2001



Portada de CLARÍN, 21.12.2001



Portada de CRÓNICA, 21.12.2001



Portada de CLARÍN 21.12.2001



Portada de PÁGINA12, 20.12.2001



Portada de la revista NOTICIAS, 22.12.2001

ANEXO 5

Películas sobre el corralito argentino

- **EI ARGENTINAZO. COMIENZA LA REVOLUCIÓN** (2002, 19 min), cortometraje documental del Grupo Ojo Obrero.

El 19 de diciembre de 2001 a la noche, en la Capital Federal, la población sale a las calles a cacerolear, hace fogatas en las esquinas marcha hacia la plaza de mayo reclamando la renuncia del Ministro Cavallo y del propio Presidente de la Nación, Fernando de la Rúa. Alrededor de las dos de la mañana del 20 la plaza de mayo se encuentra repleta de manifestantes que no dan señales de querer retirarse hasta no lograr su objetivo. El 20 de diciembre, la Plaza de Mayo nuevamente repleta de manifestantes, vuelve a ser el centro de los reclamos. Esta vez comienza una brutal represión que se extendería durante todo el día y en todo el centro de la ciudad de Buenos Aires. La policía carga con caballería, gases lacrimógenos, balas de goma y también balas de plomo. La respuesta de la gente son piedras y gritos y un cada vez más fuerte “que se vayan todos”. El saldo de la represión fueron 32 muertos en todo el país. El logro de este primer Argentinazo es la renuncia del gobierno y haber abierto una nueva etapa política: la etapa de la acción directa del pueblo.

- **POR UN NUEVO CINE UN NUEVO PAÍS** (2002, 20 min), cortometraje documental de la Asociación de documentalistas argentinos (ADOC).

Una mirada distinta sobre la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina, que terminó con el Gobierno de Fernando De la Rúa, Rodríguez Saa y tres presidentes interinos por aquellos días. Más de quince camarógrafos independientes, integrantes de la Asociación de Documentalistas de Argentina, fundada el 19 de diciembre de 2001, muchos de ellos realizadores de largometrajes, se unen en este material colectivo, que brinda una mirada distinta a la que ofrecieron los medios de comunicación de los grandes multimedios

directamente relacionados con el poder económico y político.

- **LA BANCA DE LA BRUTUALIDAD** (2003, 50 min), documental producido por Cuatro Cabezas para el canal Historia.

http://asambleademajaras.com/videos/detalle_video.php?idvideo=644 (visto el 6.11.2012)

- **19/20** (2004, 52 min), documental de Sebastián Menassé, Carolina Golder, Mariano Tealdi y Florencia Gemetro.

Es la historia de la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina, contada a través de la historia de vida de Carlos "Petete" Almirón, Alberto Márquez, Diego "Nano" Lamagna, Gustavo Benedetto y Gastón Riva, los cinco jóvenes que murieron en las cercanías de Plaza de Mayo. A partir de entrevistas a familiares y amigos de las víctimas se trata de reconstruir esos dos días y de preguntarse las razones que llevaron a los protagonistas a ir a la manifestación.

- **MEMORIA DEL SAQUEO** (2004, 120 min), película documental de Fernando "Pino" Solanas.

http://www.pinosolanas.com/memoria_info.htm
(visto el 6.11.2012)

- **LA DIGNIDAD DE LOS NADIES** (2005, 120 min), película documental de Fernando "Pino" Solanas.

http://www.pinosolanas.com/la_dignidad_info.htm
(visto el 6.11.2012)

- **LA CRISIS CAUSÓ 2 NUEVAS MUERTES** (2006, 85 min), película documental de Patricio Escobar y Damián Finvarb.

El miércoles 26 de junio de 2002, seis meses después del

estallido social que acabó con el gobierno de Fernando De La Rúa; las organizaciones de desocupados decidieron cortar el Puente Pueyrredón en el marco de un plan de lucha contra el Gobierno de Eduardo Duhalde. En el corte, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron asesinados por la policía. Una secuencia fotográfica muestra el instante anterior y posterior en que uno de ellos recibe un disparo por la espalda. Los grandes medios de comunicación contaban con ese material, pero hubo que esperar dos días para que publicaran la secuencia fotográfica. 48 horas de desinformación en las cuales los principales medios, junto con la policía y el gobierno, intentaron adjudicarles las muertes a los propios piqueteros. ¿Qué sucedió realmente ese 26 de junio de 2002 en el corte del Puente Pueyrredón? ¿Cómo funcionaron las redacciones de los principales diarios del país? ¿Por qué los medios de comunicación no publicaron la secuencia fotográfica luego de la represión? ¿Hasta dónde llega la responsabilidad de los periodistas? A través de estas preguntas, el filme reconstruye y analiza los hechos ocurridos en la Masacre de Avellaneda, las maniobras políticas del gobierno y la manipulación de la información por parte de los grandes medios de comunicación.

- **ACORRALADOS** (2012, 85 min), película de ficción de Julio Bove.

Trailer: https://www.youtube.com/watch?v=wdjrYPtnm_Y
(visto el 6.11.2012)

ANEXO 6

Sinopsis de *La fotógrafa*

Durante una visita a la casa de sus abuelos, Kath encuentra unas fotografías de las revueltas civiles de Argentina de 2001. A su regreso a Buenos Aires intentará descubrir el vínculo que existe entre dichas fotografías y su madre recién fallecida, autora de las imágenes.

Kath ha perdido a su madre, Sara, víctima de una enfermedad degenerativa que le hizo perder la memoria en los dos últimos años de su vida. En esta última etapa, Sara, fotógrafa y periodista de profesión, había comenzado a recopilar las fotografías que había hecho por todo el mundo -de las que apenas recordaba que eran suyas- y a escribir historias a partir de ellas, necesidad inconsciente de recuperar su pasado a base de recuerdos imaginados. En una visita a la casa de sus abuelos, adonde su madre iba con frecuencia, Kath descubre una carpeta con unas fotografías de las revueltas civiles de Argentina de 2001, realizadas por Sara. En ellas se ve a un chico golpeando con un monopatín un camión hidrante de la policía en una de las manifestaciones. A Kath le inquietan estas fotografías, apartadas del resto y ocultas en un armario y sin ninguna anotación de Sara. A su regreso a Buenos Aires, donde reside desde hace diez años, Kath intenta descubrir el origen de las fotografías. Se entrevista con Juan, un camarógrafo que trabajó con Sara en 2001 y que la ayudó a entrevistar al chico de la fotografía. Juan le muestra a Kath una cinta de vídeo, que Sara nunca vio, en la que su madre está con el chico y con un conocido torturador de la última dictadura argentina, Julio Vergala. A partir de ese momento, el objetivo de Kath será descubrir la relación entre su madre y Julio Vergala.

Diez años antes, el 20 de Diciembre de 2001, justo después de hacer la fotografía, Sara contacta con el chico. Con la excusa de una entrevista le convencerá para que la ayude a desenmascarar a Julio Vergala.

Ficha técnica de *La fotógrafa* (resumida, más información en <http://lafotografa.es>)

Título: La Fotógrafa

Producido por: LAMIRADALENTA y Filmes59-PERE PORTABELLA

Año: 2012

Duración: 80 min.

Formato: DCP Color

Aspecto: 1,85:1

Idioma: Español

Subtítulos: Inglés

Guión, dirección y producción: Fernando Baños Fidalgo

Productor asociado: Pere Portabella

Dirección de fotografía: David Cendrós

Sonido: Fernando Malva

Dirección artística: Carlos Fernández Pello

Dirección de producción: Pasqual Otal

Montaje y música original: Fernando Baños Fidalgo

Ficha artística de *La fotógrafa* (resumida, más información en <http://lafotografa.es>)

Zay Nuba (Kath)

Susi Sánchez (Sara)

Manuel Campodónico (Chico)

Héctor Molnar (Julio Vergala)

Esteban Pico (Juan)

Juan Martín Gravina (Hijo de Vergala)

Francisco Olmo (Santiago)

ANEXO 7

La fotógrafa y Pere Portabella

El punto de inflexión de *La fotógrafa* tiene nombre y apellidos: Pere Portabella i Ráfols²⁴⁶. La necesidad de buscar un productor adecuado, un productor que entendiera conceptual y formalmente el proyecto sin preocuparse por el beneficio económico, me llevó a contactar con el cineasta catalán. El día 6 de marzo de 2010 contacté con él, vía e-mail, para presentarle el proyecto, pero no fue hasta un año después, concretamente el 22 de Marzo de 2011, cuando se produjo el primer encuentro entre ambos. ¿Por qué Portabella?

En el año 1972 el Departamento Cinematográfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) invitó a Pere Portabella a participar en sus series de “Cine probe” (una introducción semanal a nuevos cineastas en las que se exhibían sus trabajos y se mantenían, en su presencia, discusiones con el público). Se proyectaba su película *Vampir-Cuadecuc* (1970), pero el cineasta catalán no pudo asistir porque el régimen franquista le denegó el pasaporte²⁴⁷. Portabella, a través de un amigo, entregó a la dirección del Museo una “introducción escrita” a la película que fue leída ante el público²⁴⁸. En esta carta, Portabella hacía referencia a lo que él entendía como los modos de transformar el concepto tradicional de pro-

246 Pere Portabella i Ráfols es un cineasta y político catalán, si bien ambas actividades son entendidas por él como una misma cosa. En su actividad política destaca su cargo de Senador por Gerona en el año 1977 que le llevó a participar en la comisión de redacción de la Constitución Española de 1978. También participó en la organización de la Asamblea de Cataluña y fue diputado en el Parlament entre 1980 y 1984. Como cineasta, destaca su papel como productor de la película “Viridiana” (1961) de Luis Buñuel (premiada con la Palma de Oro del Festival de Cannes de ese mismo año, única Palma de Oro del cine español), y la dirección de varias películas que le han llevado a ser reconocido mundialmente, con retrospectivas en el MOMA de New York, el Pompidou de París, la Tate Modern de Londres, etc. En 2009 fue nombrado doctor Honoris Causa por la Universidad Autónoma de Barcelona y Premio Nacional de Cinematografía de Catalunya por su película *Mudanza* (2010). En 2011, la Academia del Cine Catalán le otorgó el Premio Gaudí de Honor. Para más información:

EXPÓSITO, M. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Contraluz. Valencia, 2001.

HERNÁNDEZ, R. Pere Portabella. *Hacia una política del relato cinematográfico*. Errata naturae editores. Madrid, 2008.

FANÉS, F. *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Filmoteca de Catalunya. Barcelona, 2008 (edición trilingüe catalán, castellano e inglés).

ROSENBAUM, J. Y MARTÍN, A. (coord.) *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae editores. Madrid, 2011. Prólogo de Pere Portabella.

<http://www.pereportabella.com/inici>

247 El pasaporte le había sido retirado por las autoridades franquistas diez años antes, por el escándalo “Viridiana” en el Festival de Cannes. Para más información sobre este asunto ver: “Operación Viridiana” en (HERNÁNDEZ: 2008, 47-60).

248 Esta carta se puede leer en PORTABELLA, P. “Presentación de *Vampir-Cuadecuc* en el Museum of Modern Art (MOMA), New York, 1972” (EXPÓSITO: 2001, 281-284)

ducción artística: medios de financiación reducidísimos, pero propios, y métodos de trabajo desligados del sistema que conducirían a un proceso de mutación ideológica de la práctica cinematográfica. “Único camino o alternativa que nos permite asumir la búsqueda de un lenguaje, específicamente cinematográfico, que corresponde a una visión consciente y profunda de la realidad española” (EXPÓSITO: 2001, 282). Mutación es la palabra clave. Mutación en tanto acción y efecto de un cambio. Mutación que es la última película de Portabella, *Mudanza* (2010), ambas palabras sinónimas. Y mutación que es a lo que Portabella vuelve a referirse, casi cuatro décadas después de la proyección en el MOMA del *Vampir* (como él mismo la denomina), en el prólogo del libro *Mutaciones del cine contemporáneo*. Portabella habla sin tapujos de la legitimación de nuevas comunidades horizontales en internet donde “la imagen fílmica se dispersa y se construye con criterios no sospechados hace apenas unos años” (ROSEMBAUM, MARTIN: 2010, 8); propone “pensar” lo que ocurre en las pantallas, las nuevas pantallas de cine, y cómo se transforma esa operación estética y crítica llamada “visionado” (ROSEMBAUM, MARTIN: 2010, 10); reflexiona sobre la globalización del espacio cibernético y sus posibilidades emancipadoras, de cómo la condición postmedial característica de nuestra época democratiza la experiencia del arte y sus estrategias emancipadoras, de cómo el conocimiento muta constantemente, de cómo han de adquirirse habilidades para adquirir nuevas habilidades, lo que denomina “metahabilidad” (ROSEMBAUM, MARTIN: 2010, 16), y de cómo, en definitiva, el cine cambia, muda, muta. No hay en España ningún cineasta que hable de forma tan clara, en un momento tan crítico, sobre la oportunidad que supone para el futuro del medio cinematográfico esta terrible crisis que nos azota. Cuando el estado decide “cortar el grifo” de la subvención parece que la producción artística o cinematográfica se ve aniquilada. Al contrario, Portabella apuesta por nuevos modos de producción en los que el cineasta es un gestor global de su producto, sin trabas, y donde más que nunca las posibilidades que ofrece la tecnología permiten “abaratarse” los medios de producción manteniendo una calidad final óptima.

La idiosincrasia del pensamiento de Portabella, la “calidad” de su política como artista²⁴⁹, así como la lectura del artículo *Tren de sombras*, de José Luis Guerin. *El cine es estado puro*²⁵⁰, en el que Francisco Javier Gómez

249 Portabella se considera cineasta, pero afirma, con ironía, que el status de “artista” se lo adjudicaron en la Documenta 11 (Kassel, 2002) –en la que participó como único español-, cuando le colgaron del cuello su acreditación en la que se leía la palabra “artista”.

250 Este artículo se puede consultar on-line en la biblioteca de ciencias de la información de la Universidade da Beira Interior: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-tren-de-sombras-cine-estado-puro.pdf>

Tarín apunta cómo Pere Portabella contribuyó como productor a “rescatar” el proyecto de Guerín (que se había quedado sin financiación en mitad de la producción), me llevaron, definitivamente, a presentarle el proyecto de “La fotografía”.

El interés de Portabella en “La fotografía” se puede resumir, a modo de conclusión, en el siguiente marco de colaboración: conocedor de mis trabajos anteriores, decide apoyar el proyecto con la condición de que, sin intervenir en el guión y respetando los aspectos creativos, el proyecto constituya en si mismo un lugar de exploración para un nuevo modelo de producción cinematográfica que, de forma simplificada, comprendería:

- financiación privada y presupuesto reducido
- equipo de producción reducido
- equipo artístico no profesional (amplia mayoría)
- posproducción autogestionada
- sin distribución comercial al uso²⁵¹

(visto por última vez el 13 de Noviembre de 2012)

251 A pesar de que Pere Portabella figura como productor asociado de *La fotografía* y que la película está co-producida por Films59 (su propia productora), considero que el papel de Portabella en este proyecto es mucho más importante, pues su implicación y apoyo incondicional ha sido un estímulo constante a lo largo del difícil proceso que ha sido realizar *La fotografía*.

ANEXO 8

ESTANCIA EN BUENOS AIRES (SEPTIEMBRE 2011)

En septiembre de 2011 realicé una estancia en Buenos Aires, estancia que en un principio debía tener una duración de dos meses e iba a estar subvencionada por los fondos para estancias en el extranjero de investigadores FPU del ministerio de educación, pero que debido a los recortes económicos, me fue denegada. El objetivo de dicha estancia fue el de investigar “in situ” las imágenes de referencia para el filme *La fotógrafa*. En el siguiente cuadro se describen todos los pasos realizados en la capital argentina en la búsqueda de las fotografías y vídeo señalados:

IMÁGENES DE VÍDEO	
Miguel Rodríguez Arias	Licenciado en psicología, investigador del discurso de la televisión y de Internet, y documentalista. Ha realizado más de treinta documentales y varios ciclos anuales de televisión desde 1995. En 1997 recibió el Premio Iberoamericano Rey de España y fue finalista del Emmy Awards por “Las patas de la mentira”. Su fundación, “Las patas de la mentira”, posee el archivo más completo de imágenes audiovisuales de la Argentina contemporánea, más de 45.000 horas. Su productora me ayudó, sin éxito, en los primeros pasos de búsqueda de las imágenes.
CINESUR, S.A.	Productora de Fernando “Pino” Solanas y del documental “Memoria del saqueo”. Sin respuesta.
Daniel Samyn	Director de producción e investigador de archivo en “Memoria del saqueo”. Me informa de que las imágenes de vídeo pueden ser o de Associated Press o del archivo personal de Edgardo Esteban. Me aconseja ponerme en contacto con Claudia Perel, del canal Encuentro.
Gustavo Muñoz	Camarógrafo de la corresponsalía argentina de Associated Press Television News (APTN). Me muestra todo el material de vídeo disponible del 19 y 20 de diciembre de 2001. Las imágenes no están.
Edgardo Esteban	Se hizo famoso en 1994 por la publicación del libro “Iluminados por el fuego”, en la que contaba su propia experiencia como combatiente en la guerra de las Malvinas. El libro fue llevado al cine por Tristán Bauer (“Iluminados por el fuego” fue premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana en 2006), actualmente presidente de Radio y Televisión Argentina S.E. En la actualidad, Edgardo Esteban es corresponsal de Telesur. Tras varios intentos, logro mantener una conversación telefónica con él en la que me deja bien claro que no me permitirá acceder a sus archivos de vídeo, argumentando su mala experiencia en el documental de “Pino” Solanas, y estando, además, en proceso de producción de un documental propio sobre el corralito.

Claudia Perel	Jefa del archivo histórico documental de Canal Encuentro, canal educativo y cultural del Ministerio de Educación de Argentina. Aparece en los créditos de "Memoria del saqueo" como investigadora de archivo. Sin embargo, no reconoce las imágenes de vídeo.
Paula Romero Levit	Investigadora de archivo en "Memoria del saqueo". No contesta.
Fernando Mendilazzu	Gerente de noticias de ARTEAR-Canal 13. No contesta.
Emilio G. Zapiola	Gerente de noticias de Canal 9. No contesta.
Mariela Molina	Jefa de archivos de Canal 9. No contesta.
Gabriel Masaglia	Dueño de la productora VIDEO IN, que también figura como proveedor de material documental de "Memoria del saqueo". Veo sus archivos videográficos del 19 y 20 de Diciembre de 2001, pero no tienen las imágenes que busco. Sin embargo me proporciona material de vídeo de las revueltas.
María Torrellas	Miembro de la Asociación de Documentalistas Argentinos. No conoce las imágenes. Me comenta que las imágenes podían haber sido filmadas por "grupos documentalistas militantes". Me insta a contactar con Fabián Perucci, del grupo Alavio.
Fabián Perucci	Grupo Alavio. No contesta.
Grupo Ojo Obrero	Grupo de cine y fotografía nacido en mayo de 2001. No contestan.
Departamento de audio y vídeo del Archivo General de la Nación	Tras enviarles las imágenes por e-mail me contestan diciendo que ellos no las tienen.
Núcleo audiovisual de Buenos Aires	Entidad de la preservación de la memoria audiovisual, dependiente del Centro Cultural General San Martín, compuesta por un acervo de obras-documentos audiovisuales de contenidos artísticos y científicos. Tras enviarles las imágenes por e-mail me contestan diciendo que ellos no las tienen.
FOTOGRAFÍAS	
Biblioteca Nacional	En sus archivos no está la fotografía.
Archivo General de la Nación	En sus archivos no está la fotografía.
ARGRA y Daniel Vides	Miembro de la Asociación de Reporteros Gráficos de Argentina (ARGRA). Vemos el archivo fotográfico en la Fototeca de ARGRA (Archivo Nacional de la Memoria), con el objetivo de encontrar las fotografías del chico. Las fotografías no están. En un primer instante, cree reconocer al fotógrafo, Antonio Bosco del diario Clarín. También me proporcionan contactos en los diarios Página/12 y La Nación.
Antonio Bosco	Editor fotográfico de Clarín y fotógrafo en 2001. Al principio se pensó que este era el fotógrafo que aparece en el vídeo. Después de varios encuentros en el periódico, las fotografías no aparecen y él mismo duda de que sea él.
La Nación	Periódico argentino. No contestan.
Página/12	Periódico argentino. Contacto con Adrián Pérez, Alejandro Elías y Gustavo Martínez, editores fotográficos de Página/12. El primero de ellos me invita al periódico y vemos los archivos fotográficos digitalizados del 19 y 20 de Diciembre. Las fotos, aunque las conoce, no las están.

Todos estos pasos fueron infructuosos en cuanto a los resultados obtenidos. Me volví a España sin las imágenes que necesitaba para empezar el rodaje. Sin embargo, la suerte se volvió en mi favor un mes después de mi regreso. En 2011 se cumplía una década de los acontecimientos del 19 y 20 Diciembre de 2001 y la Asociación de Reporteros Gráficos de Argentina (ARGRA) organizó una macro-muestra fotográfica en recuerdo. Para ello, ARGRA solicitó a todos sus miembros que enviaran fotografías de entonces, a partir de las cuales se haría la selección pertinente. Entre esas fotografías estaban las que yo había imaginado y que tan improductivamente había buscado en Buenos Aires. Daniel Vides (ARGRA) me escribió y me puso en contacto con Carlos Brigo, el fotógrafo de las imágenes. Este es un extracto del primer mail que recibí de Carlos Brigo el 6 de Diciembre de 2011:

Cómo estás Fernando?

Con todo gusto te paso las fotografías, son 6 fotogramas y la calidad no es la óptima, como sabrás en el año 2001 recién comenzaba la era digital para nosotros y las cámaras de aquel momento no tenían la resolución en pixeles que tienen ahora, pero a pesar de ello soportan ampliaciones grandes, para el caso que necesites ampliarlas. Tampoco cuento con la memoria original de esos trabajos, ya que esas mismas memorias eran limitadísimas en su capacidad (creo que por cada memoria cabían apenas 64 imágenes) y más el agravante que, al poseer solamente 2 memorias, me lo pasaba, durante los sucesos del 20/12 en Buenos Aires, enviando por motocicleta, las memorias al periódico donde trabajaba en ese momento. Memoria que era descargada y borrada para serme enviada otra vez para poder seguir haciendo fotos. Con tanta mala leche del editor de turno, que solo grabó las imágenes que creyó pertinentes y no quedó nada del original. Un horror!

Perdón por la catarsis, pero no dejo de pensar qué otras imágenes más habría allí y que se han perdido...

En fin, las que necesitas, están a tu disposición...

Carlos Brigo es, en la actualidad, editor fotográfico de Télam, la agencia de noticias oficial de la República Argentina y me confirmó que el fotógrafo calvo y de camiseta azul de las imágenes de *Memoria del saqueo*, era él. Le expliqué que también estaba buscando las imágenes de vídeo que había visto en el documental de Pino Solanas y me ofreció su ayuda. Tras

varios intentos, la casualidad, de nuevo, hizo que un compañero suyo de la agencia, Tito La Penna, tuviera no las mismas imágenes, sino otras realizadas desde un ángulo diferente. Estas imágenes fueron grabadas por una cámara Sony miniDV y corresponden al archivo personal de La Penna. En ellas, además, se puede ver a Carlos Brigo tomando las fotografías. Este es un extracto del e-mail que recibí el 19 de Enero de 2012:

Fernando, te conseguí el vídeo!

Charlando con un compañero de trabajo, una de las glorias del fotoperiodismo argentino (ex agencia Sigma), que tuvo su etapa de videasta, allí por el año 2000/2001, le comenté de vos, de tu proyecto y de las fotografías del chico del skate... le comenté de las dificultades que tenías para hacerte con esa secuencia en video, que Pino Solanas, que Artear y todo el rollo...y me responde: "yo lo tengo ese video, estuve allí en ese momento y en ese lugar y lo tengo casa"....Lo mandé inmediatamente a buscarlo a su casa.

Yo te voy a contactar con él y le vas a explicar de qué manera te lo puede enviar. De qué manera lo puede bajar en alta calidad para enviarte el link.

Se llama Tito La Penna...



Fotografía del 20 Dic. 2001, Carlos Brigo, Diagonal Sur (calle Julio A. Roca), Buenos Aires



Fotogramas del miniDV de Tito La Penna (2001)



Resumen de las imágenes vistas: arriba a la izquierda, el fotograma de "Memorias del saqueo"; arriba a la derecha, la fotografía de Carlos Brigo; abajo, fotogramas de la cinta mini DV de Tito la Penna.

VII. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

1. FILMES Y VÍDEOS REFERENCIADOS²⁵²

Las formas históricas del ralenti: entre la manifestación formalista y la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico			
AÑO	Título original	Título español	Director
1895	<i>Chinese laundry</i>	“ La lavandería china “	Thomas Edison
1904	<i>Rupture d’une bulle de savon par un projectile</i>	“ Ruptura de una pompa de jabón por un proyectil “	Lucien Bull
1924	<i>The Thief of Bagdad</i>	<i>El ladrón de Bagdad</i>	Raoul Walsh
1928	<i>La chute de la maison Usher</i>	<i>La caída de la casa Usher</i>	Jean Epstein
1928	<i>Zvenigora</i>	<i>Zvenigora</i>	Alexander Dovzhenko
1929	<i>Chelovek s kino-apparatom</i>	<i>El hombre con la cámara</i>	Dziga Vertov
1930	<i>La sang d’un poète</i>	<i>La sangre de un poeta</i>	Jean Cocteau
1933	<i>Zéro de conduite</i>	<i>Cero en conducta</i>	Jean Vigo
1936	<i>U samogo sinego morya</i>	<i>Al borde del mar azul</i>	Boris Barnet
1938	<i>Olympia 1. Teil - Fest der Völker</i>	<i>Olimpiada, parte 1</i>	Leni Riefenstahl
1938	<i>Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit</i>	<i>Olimpiada, parte 2</i>	Leni Riefenstahl
1940	<i>Quicker’n a wink</i>	“ Más rápido que un guiño ” o “ En un abrir y cerrar de ojos ”	George Sidney
1943	<i>Meshes of the afternoon</i>	“ Las redes de la tarde ”	Maya Deren
1948	<i>Le tempestaire</i>	<i>La tempestad</i>	Jean Epstein
1950	<i>Orphée</i>	<i>Orfeo</i>	Jean Cocteau
1953	<i>I confess</i>	<i>Yo confieso</i>	Alfred Hitchcock
1960	<i>Le testament d’Orphée</i>	<i>El testamento de Orfeo</i>	Jean Cocteau
1961	<i>Lola</i>	<i>Lola</i>	Jacques Demy
1964	<i>Une femme mariée</i>	<i>Una mujer casada</i>	Jean Luc Godard
1964	<i>Blind kind</i>	“ El niño ciego ”	Johan van der Keuken
1964	<i>Empire</i>	<i>Empire</i>	Andy Warhol
1969	<i>79 primaveras</i>	<i>79 primaveras</i>	Santiago Álvarez
1969	<i>The wild bunch</i>	<i>Grupo salvaje</i>	Sam Peckinpah

252 (Fuente: Internet Movie Data Base www.imdb.com, excepto cuando se indique lo contrario. Si el título en español aparece entrecorillado es una traducción propia, debido a lo no existencia de un título oficial en español)

1969	<i>Tom Tom the Piper's Son</i>	"Tom, Tom, el hijo del gaitero"	Ken Jacobs
1970	<i>Zabriskie Point</i>	<i>Zabriskie Point</i>	Michaelangelo Antonioni
1975	<i>Bite the bullet</i>	<i>Muerde la bala</i>	Richard Brooks
1975	<i>Zerkalo</i>	<i>El espejo</i>	Andrei Tarkovski
1976	<i>Crossroads</i>	<i>Crossroads</i>	Bruce Conner
1978	<i>Gradiva Sketch I</i>	<i>Gradiva Sketch I</i>	Raymonde Carasco
1978	<i>France/Tour/Détour/Deux/Enfants</i>	<i>France/Tour/Détour/Deux/Enfants</i>	Jean-Luc Godard Anne M. Miéville
1980	<i>Sauve qui peut (la vie)</i>	<i>Salve quien pueda (la vida)</i>	Jean-Luc Godard
1984	<i>Wer war Edgar Allan?</i>	<i>¿Quién fue Edgar Allan?</i>	Michael Haneke
1990	<i>See you later/au revoir</i>	<i>See you later/au revoir</i>	Michael Snow
1992	<i>Benny's video</i>	<i>El vídeo de Benny</i>	Michael Haneke
1995	<i>24 hour Psycho</i>	<i>24 hour Psycho</i>	Douglas Gordon
1996	<i>Street spirit (Radiohead)</i>	<i>Street spirit (Radiohead)</i>	Jonathan Glazer
1997	<i>Tren de sombras</i>	<i>Tren de sombras</i>	José Luis Guerín
1997	<i>Level 5</i>	<i>Level 5</i>	Chris Marker
1999	<i>Matrix</i>	<i>Matrix</i>	Wachowski brothers
1999	<i>Hysteria</i>	<i>Hysteria</i>	Sam Taylor-Wood
1999	<i>Das Fernsehen unter dem Hakenkreuz</i>	"La televisión bajo la esvástica"	Michael Klotz
2000	<i>The quintet of the astonished</i>	<i>The quintet of the astonished</i>	Bill Viola
2001	<i>Pietá</i>	<i>Pietá</i>	Sam Taylor-Wood
2003	<i>Bill Viola: the eye of the heart</i>	"Bill Viola: el ojo del corazón"	Mark Kidel

El plano secuencia y las rupturas de la temporalidad			
AÑO	Título original	Título español	Director
1949	<i>Banshun</i>	<i>Primavera tardía</i>	Yasuhiro Ozu
1958	<i>Touch of evil</i>	<i>Sed de mal</i>	Orson Welles
1967	<i>Wavelength</i>	<i>Wavelength</i>	Michael Snow
1975	<i>Zerkalo</i>	<i>El espejo</i>	Andrei Tarkovski
1982	<i>Nostalgia</i>	<i>Nostalgia</i>	Andrei Tarkovski

1986	<i>Offret</i>	<i>Sacrificio</i>	Andrei Tarkovski
1988	<i>Topio stin omichli</i>	<i>Paisaje en la niebla</i>	Theo Angelopoulos
1988	<i>Kárhozat</i>	<i>La condena</i>	Béla Tarr
1994	<i>Sátántangó</i>	<i>Sátántangó</i>	Béla Tarr
1995	<i>To vlemma tou Odyssea</i>	<i>La mirada de Ulises</i>	Theo Angelopoulos
2002	<i>Russkiy kovcheg</i>	<i>El arca rusa</i>	Alexander Sokúrov
2004	<i>Memoria del saqueo</i>	<i>Memoria del saqueo</i>	Fernando “Pino” Solanas
2009	<i>Lunch break</i>	<i>Lunch break</i>	Sharon Lockhart
2009	<i>The inmate’s march</i>	<i>La marcha del interno</i>	Fernando Baños Fidalgo
2011	<i>Before the law without law</i>	<i>Ante la ley sin ley</i>	Fernando Baños Fidalgo
2011	<i>A torinói ló</i>	<i>El caballo de Turín</i>	Béla Tarr
2012	<i>La fotógrafa</i>	<i>La fotógrafa</i>	Fernando Baños Fidalgo

Ensayos fílmicos: la cámara lenta como metáfora epistemológica			
AÑO	Título original	Título español	Director
1977	<i>Le fond du l’air es rouge</i>	<i>El fondo del aire es rojo</i>	Chris Marker
1979	<i>Stalker</i>	<i>Stalker</i>	Andrei Tarkovski
1979	<i>Apocalypse now</i>	<i>Apocalypse now</i>	Francis Ford Coppola
1983	<i>Sans Soleil</i>	<i>Sin sol</i>	Chris Marker
1989	<i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i>	<i>Imágenes del mundo e inscripción de la guerra</i>	Harun Farocki
1989	<i>Histoire(s) du cinéma</i>	<i>Histoire(s) du cinéma</i>	Jean-Luc Godard
2009	<i>Mira el árbol</i>	<i>Mira el árbol</i>	Fernando Baños Fidalgo
2010	<i>La contemplación (de la guerra)</i>	<i>La contemplación (de la guerra)</i>	Fernando Baños Fidalgo

2. BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

ABEL, R. (ed.). (2006) *Encyclopedia of early cinema*. Taylor & Francis e-Library.

ACZEL, A-D. (2009) *Entrelazamiento. El mayor misterio de la física*. Barcelona, Ed. Crítica.

ADORNO, T. (1962) *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.

AGAMBEN, G. (2010) *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos.

AGAMBEN, G. (2011) “¿Qué es un dispositivo?” en revista *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Consultado online en <http://www.revis-tasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (visto el 21.2.2013)

ALBERA, F. (2000) “Michael Snow-Johanva der Keuken: El tiempo del espectador”, en *Art i temps* (catálogo de la exposición del mismo nombre). Barcelona, CCCB, p. 215-216.

ALBERT, M.S. (1996) “Towards a theory of slow motion”, en VV.AA. *New scholarship from BFI research*. London, British Filme Institute.

AMO, ANTONIO DEL, (1972) *Estética del montaje*. Madrid, MAG.

ANTONIONI, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Paidós.

ARHEIM, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona, Paidós.

ARNAUD, C. (2003) *Jean Cocteau*. Paris, Gallimard.

AUERBACHER, I. (1986) *I am a star. Child of the Holocaust*. New York, Prentice-Hall.

AUMONT, J. (2003) “The face in close-up” en DALLE VACHE, A. (ed) *The visual turn: classical filme theory and art history*. New Jersey, Rutgers University Press.

BAECQUE, ANTOINE DE, (1989) *Andrei Tarkovski*. Paris, Cahiers du cinéma.

- BAERS, M. (2011) "Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate" en *e-flux*, <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/> (visto el 1.2.2013)
- BAL, M. (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, Cendeac.
- BAÑOS FIDALGO, F. (2009) *El turista de la memoria*. Madrid, Ediciones Complutense.
- BARTHES, R. (1987) *S/Z*. México, Siglo XXI ed.
- BAZIN, A. (ed.) (2008) *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp.
- BELL, D. (2008) "Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research" en *Journal of media practice*, volume 9, n.2, pp. 171-177.
- BELLOUR, R. (2000) "El libro, ida y vuelta" en ENGUITA MAYO, N., EXPÓSITO, M. y REGUEIRA MAURIZ, E. (eds.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones La Mirada.
- BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Ed.
- BELTING, H. (2009) *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal.
- BENJAMIN, W. (1989) "Pequeña historia de la fotografía" en BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, W. [2008(1)] *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.
- BENJAMIN, W. [2008(2)] *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid, Abada ed.
- BERG, S. (2003) *David Claerbout*. Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- BERGSON, H. (1979) *La evolución creadora*. Madrid, Austral.
- BIRD, R. (2008) *Andrei Tarkovski: Elements of cinema*. London, Reaktion

books.

BISHOP, R and PHILLIPS, J. (2004) "The Slow and the Blind," en *Culture and Organization* 10, no. 1, March.

BLANKENSHIP, J. (2010) "(Don't) look now. Hallucinatory Art History in Who was Edgar Allan?" en GRUNDMANN, R. (Ed.). *A companion to Michael Haneke*. Blackwell Publishing Ltd, pp. 279-300.

BLODIG, V. (2003) *Terezín in the "Final solution of Jewish Question" 1941-1945*. Praga, Oswald.

BLÜMLINGER, C. (2000) "Lo imaginario de la imagen documental. Sobre Level5 de Chris Marker" en ENGUITA MAYO, N., EXPÓSITO, M. y REGUEIRA MAURIZ, E. (eds.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones La Mirada.

BLÜMLINGER, C. (2004) "Slowly forming a thought while working on images" en ELSAESSER, T. (ed.) *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

BOEHM, G. [2011(1)] "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I)" en GARCÍA VARAS, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Eds. Universidad Salamanca, 2011.

BOEHM, G. [2011(2)] "¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes" en GARCÍA VARAS, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Eds. Universidad Salamanca, 2011.

BONASSO, M. (2002) "La herencia vacante", suplemento especial del periódico *Página/12*, 20 de Diciembre.

BORNE, J-F. [2012(1)] "Ce que nous dit le ralenti. 1ère partie", en el blog *Le nouvel oeil du Borne* en: <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/01/26/ce-que-nous-dit-le-ralenti/>.

BORNE, J-F. [2012(2)] "Ce que nous dit le ralenti. 2ème partie" en el blog *Le nouvel oeil du Borne* en <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/03/01/ce-que-nous-dit-le-ralenti-2ieme-partie/>

BREA, J-L. (2006) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico

a la e-image” en *Estudios visuales*, nº4, pp. 146-163.

BREMNER, A. (2007) *Chris Marker. Staring back*. Wexner center of the arts, The Ohio State University.

BRENEZ, N. (1999) “Raymonde Carasco, Master of the Ethnographic Poem”, en <http://www.rouge.com.au/13/carasco.html>

BRENEZ, N. (2000) “Ralentí et accéléré” en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95

BRENEZ, N. (2010) “Flux, flash et prisme” en FLESCHER, A. (dir.) *Vitesse limites*, número 49 de la revista *Le genre humain*, pp 125-136

BRONCANO, F. (2009) *La melancolía del cyborg*. Barcelona, Herder.

BRUCE, R. (ed.) (1994) *Seeing the unseen*. New York, MIT Press.

BRYSON, N. (2004) “La cultura visual y la escasez de las imágenes” en revista *Estudios Visuales*, nº 2.

BUCHER, F. (2006) “Televisión (un discurso)” en *Estudios visuales*, nº4, pp. 58-69.

BUCK-MORSS, S. (2005) “Estudios visuales e imaginación global” en BREA, J-L. *Estudios visuales : la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.

BUCK-MORSS, S. (2009) “Estudio visuales e imaginación global” en *Antípoda*, nº9 (Julio-Diciembre), consultado en <http://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf> (29.3.2013)

BURCH, N. (1982) *Pour un observateur lointain*. París, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 223-250.

BURCH, N. (2003) *La praxis del cine*. Madrid, Ed. Fundamentos.

BURDEAU, E. (1995) “Le ralenti ou le désir” en *Trafic*, n.15.

BÜRGUER, P. (1996) *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor.

CARAX, L. (1979) "Sauve Qui Peut (La Vie): Une Journée de Tournage," en *Cahiers du Cinéma*, 306, December.

CARRERA, P. (2008) *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

CATALÀ, J-M. (2005) "Filme-ensayo y vanguardia" en CERDÁN, J. y TORREIRO C. (eds) *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 109-158.

CATALÀ, J-M. (2006) "La forma de ensayo en Marker" en ORTEGA, M-L. y WEINRICHTER, A. (eds.) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B, 2006.

CATALÀ, J.M. (2007) "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa", en WEINRICHTER, A. (ed) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra.

CHARDERE, B. (1961) *Jean Vigo*. Paris, Société d'études, de recherches et de documentation cinématographiques.

CHIESI, R. (2004) *Jean-Luc Godard*. Rome, Gremese.

COBURN, T. (2010) "Sharon Lockhart: Lunch Break" en *Art Review*, Issue 39, p.132. Visto online en: <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=bb264dff-f0d4-4079-ac9f-62c982393d75%40sessionmgr10&vid=2&hid=9&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=aft&AN=505309050> (visto 13.12.2012)

COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología* (1971-1972). Buenos Aires, Ed. Manantial.

CORRIGAN, T. (2011) *The essay filme. From Montaigne, after Marker*. Oxford University Press.

COTT, J. (1988) "Godard: born-again filmmaker" en Gerritt, P. (ed.) *Jean-Luc Godard. Interviews*. University Press of Mississippi.

COURANT, G. [1980(1)] "Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard" en *Cinéma 80*, n° 263. Consultado en <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=93> (visto el 8.3.2013)

COURANT, G. [1980(2)] "Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard" en *Art press*, n° 39. Consultado en <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=92> (visto el 8.3.2013)

CRARY, J. [2008(1)] *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal.

CRARY, J. [2008(2)] *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac.

CUBITT, S. (2004) *The cinema effect*. London, The MIT Press.

DAVILA, T. (2010) *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, édition du regard.

DAYAN, D. Y KATZ, E. (1995) *La Historia en Directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona, Gustavo Gili.

DELEUZE, G. (1987) *El bergsonismo*. Madrid, Cátedra.

DELEUZE, G. (1988) *Diferencia y repetición*. Gijón, Júcar Universidad.

DELEUZE, G. [2004(1)] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.

DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.

DELILLO, D. (2009) *Ruido de fondo*. Barcelona, Seix Barral.

DELILLO, D. (2010) *Punto omega*. Barcelona, Seix Barral.

DÉOTTE, J-L., (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile, Ed. Metales pesados.

DEREN, M. (1946) *An anagram of ideas of art, form and film*. New York, The Alicat book shop press, Yonkers.

DERRIDA, J. (1992) "Before the law" en DERRIDA, J. *Acts of literature*. London, Routledge.

DIANA, J-F., (2007) "Le ralenti télévisuel de sport. Entre modernité profon-

de et modernité de surface” en BOURE, R. (dir.) *Sciences de la société*, n°72: sport et médias. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 27-40.

DIDI-HUBERMAN, G. (2001) *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Les Éditions de Minuit, D.L.

DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós.

DIDI-HUBERMAN, G. [2006(1)] *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed.

DIDI-HUBERMAN, G. [2006(2)] *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008) “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en SCHWEIZER, N. (dir) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

DIDI-HUBERMAN, G. (2010) *Remontages du temps subi L'oeuil de l'histoire, 2*. Les éditions de minuit.

DUBOIS, P. (1990) L'image a la Vitesse de la pensée. *Cahiers du Cinéma* (suplemento Noviembre 1990), 437, pp 76-77.

DOWNING, T. (1992) *Olympia*. London, British Film Institute.

EISENSTEIN, S. (1986) *La forma del cine*. México, Siglo veintiuno ed.

EISENSTEIN, S. (2005) *El sentido del cine*. México, Siglo veintiuno ed.

ELSAESSER, T. (2011) “Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales” en *Imagofagia* (revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual-ASECA), n°3. Consultado online en: http://asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf3/n3_teoriasasser.pdf

EPSTEIN, J. (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina, Nueva visión.

EXPÓSITO, M. (2001) *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*.

Valencia, Contraluz.

FAINARU, DAN (ed). (2001) *Theo Angelopoulos: Interviews*. University Press of Mississippi.

FALLER, S. (2004) *Beyond the Matrix. Revolutions and revelations*. Chalice press.

FAVEZ, J-C., FLETCHER, B y FLETCHER, J. (1999) *The Red Cross and the Holocaust*. Cambridge University Press.

FEINMAN, J-P. (2002) “Cambió mucho/poco/nada”, en Suplemento especial del periódico *Página/12*, 20 de Diciembre.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1997) *Direct-Indirect. Ganar el tiempo, recuperar el cuerpo*. http://www.pascalconvert.fr/histoire/direct1/ganar_el_tiempo.html

FERNÁNDEZ POLANCO, A. [2010(1)] “Presentación” de la revista *Re-Visiones*, en <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?rubrique3> (30.3.2013)

FERNÁNDEZ POLANCO, A. [2010(2)] “Las imágenes piensan, pensar con imágenes” en *Re-Visiones*, n.0, visto en <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article1> (30.3.2013)

FETVEIT, A. (2011) “Mutable temporality in and beyond the music video: an aesthetic of post-production” en ROSSAAK, E. (ed.) *Between stillness and motion. Filme, photography, algorithms*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

FEYERABEND, P. (2003) *Provocaciones filosóficas*. Madrid, Biblioteca nueva.

FOSTER WALLACE, D. (2001) *Hablemos de langostas*. Barcelona, Mondadori.

FRÉDÉRIC, L. (2002) *Japan encyclopedia*. Paris, Éd. Robert Laffont.

FRIEDBERG, A. (1993) *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Oxford, University of California Press.

GAUDREAU, A. & GUNNING, T. (2006) "Early cinema as a challenge to filme history" en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 365-380

GODARD, J-L. (1980) "Propos rompus" en "Godard par Godard", en *Cahiers du cinéma*, 316, pp 458-471

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L-J. "El cine soviético de los años 20 y 30: un arma de propaganda" en *Esquife*: http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=1013:el-cine-sovietico-de-los-anos-20-y-30-un-arma-de-propaganda&catid=139:no-70&Itemid=84 (visto el 11.2.2013)

GORRÍA FERRÍN, A. (2012) "Ver con Vertov" en VERTOV, Dziga (2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing " en Sesión no numerada, nº2, pp. 264-268.

GROYS, B. (2008) *Obra de arte total Stalin*. La Habana, Criterios. http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/3%20textos%20BIOPOLITICAS.pdf (visto el 14.3.2013)

GUNNING, T. (2006) "The cinema of attracttion[s]: early filme, its spectator, and the avant-garde" en STRAVEN. W. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

GUNNING, T. (1990) "Cinema of attractions" en ELSAESSER. T. (ed) *Early cinema: space frame narrative*. London, BFI.

GUNNING, T. (2003) "Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century," in THORNBURN, D. & JENKINS (eds.) *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Cambridge, MIT Press.

HANSEN, M.B.N. (2004) *New philosophy for new media*. The MIT Press, Cambridge.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas.

HORRIGAN, B. (2007) "Some other time" en BREMNER, A. *Chris Marker. Staring back*. Wexner center of the arts, The Ohio State University.

HORTON, A. (2001) *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid, Akal.

KAFAYAS, G. & JUSSIM, E. (1987) *Stopping time. The photographs of Harold Edgerton*. New York, Harry N. Abrams.

KOEPNICK, L. (2008) "0-1: Riefenstahl and the beauty of soccer", en PAGES, N-C., RHIEL M., MAJER-O'SICKEY, I. (eds.) *Riefenstahl screened: an anthology of new criticism*. New York, The continuum international publishing group, p.52-69.

KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.

KRAUSS, R. (1997) *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos.

KUNDERA, M. (1994) *La lentitud*. Tusquets.

LEIRENS, J. (1957) *Tiempo y cine*. Buenos Aires, Ediciones Losange.

LEMAÎTRE, B. (2002) "Sans soleil, le travail de l'imaginaire" en DUBOIS, P. (ed.) *Théorème: Recherches sur Chris Marker*, n.6, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

LOIDL, F. (1981) *August Musger, Erfinder der zeitlupe*. Kath. Akad.

LOPATE, P. (2007) "A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 66-89.

LOSILLA, C. [2006(1)] "Andrei Tarkovski (1). La vida y su reflejo" en *Dirigido Por*, Núm. 355, Abril.

LOSILLA, C. [2006(2)] "Andrei Tarkovski (y 2). El cine como un sueño" en *Dirigido Por*, Núm. 356, Mayo.

LOSILLA, C. [2006(3)] "La espiral es un rostro de mujer" en ORTEGA, M.L. y WEINRICHTER, A. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B editores.

LOWRY, J. (2003) "Slowing down. Stillness, time and the digital image" en

Portfolio, n. 27.

MACBEAN, J-R. (1986) "Sauve qui peut (la vie). An open letter to Godard" en *Jump Cut*, no. 31. Consultado en: <http://www.ejumpcut.org/archive/on-linessays/JC31folder/sauvequipeut.html> (visto el 18.2.2013)

MAGALHES, V. (2008) *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid, Trama ed. y Fundación arte y derecho.

MAREY, E-J. (1899) *La chronophotographie*. Paris, Gauthier-Villards

MARTÍNEZ, C. (2010) "Felicidad clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?" en *Index*, núm 0, MACBA, otoño. Puede consultarse online en: http://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf (visto el 1.2.2013)

MASLIN, J. (1988) "From the Pole to the Equator (1987)" en *New York Times*, 6 de Abril.

MERLEAU-PONTY, M. (1986) *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós.

METZ, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968. Vol 1*. Barcelona, Paidós.

MITCHELL, W.J.T. (2011) "¿Qué es una imagen?" en GARCÍA VARAS, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Eds. Universidad Salamanca.

MITRY, J. [2002(1)] *Estética y psicología del cine. 1, las estructuras*. Madrid, Siglo XXI.

MITRY, J. [2002(2)] *Estética y psicología del cine. 2, las formas*. Madrid, Siglo XXI.

MOLINUEVO. (2010) *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca, Archipiélagos.

MOREY, M. (2006) "El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo", en *Registros imposibles: el Mal de Archivo*. Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2006.

MURRIACIOLE, M. (2005-2006) "Le bruit des images. Conversation avec David Claerbout" in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, n.94.

NAHUM GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2006) "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual" en *Comunicación y sociedad*, vol XIX, nº2, pp.75-105, consultado en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/8332/1/20090618142319.pdf> (visto el 22.2.2013)

ORELLANA, J. (2003) "La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine: una interpretación epistemológica del realismo de André Bazin y Andrei Tarkovski" en <http://www.andreitarkovski.org/articulos/orellana.html>

ORTEGA, M.L. y WEINRICHTER, A. (2006) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B editores.

PAÑI, D. (2000) "La main qui ralentit" en *Cinématèque*, n.18, p. 10-21

PASSERON, J-C. y REVEL, J. (2005) "Penser par cas. Reasoner à partir de singularités" en PASSERON, J-C. y REVEL, J. *Penser par cas*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

PASOLINI, P.P. (2006) *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Universidad Nacional Autónoma de México.

PATT, L. (ed). (2007) *Searching for Sebald: Photography alter W.G. Sebald*. Editado por Lise Patt y Cristel Dillbohner. New York, The Institute of Cultural Inquiry and ICI Press.

PÉREZ BOWIE, J-A. (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca.

PILLAUDIN, R. (1960) *Jean Cocteau, tourne son dernier film*. Paris, Le table redonde.

PINEL, V. (2009) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Robinbook.

POPPER, K.R. (1980) *La lógica de la investigación científica*. Madrid, Tecnos.

PUDOVKIN, V.I. (1968) *Filme technique and filme acting*. London, Vision

Press Ltd.

PUELLES ROMERO, L. *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid, Verbum, 2002.

QUINTANA, Á. (1999) "Prólogo" en BAZIN, A. *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona, Paidós, 1999.

RAJAS FERNÁNDEZ, M. (2008) *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Tesis doctoral dirigida por Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>

RAMÍREZ, J.A. (2003) "Lágrimas de plasma" en *Artquitectura Viva*, nº 93, p 90-93.

RANCIÈRE, J. (2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós.

RANCIÈRE, J. (2007) "Estética y política: las paradojas del arte político", en FERNÁNDEZ POLANCO, A. Y LARRAÑAGA ALTUNA, J. (eds.) *Las imágenes del arte, todavía*. Diputación provincial de Cuenca.

RANCIÈRE, J. (2008) "El teatro de las imágenes", en SCHWEIZER, N. (dir) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

RANCIÈRE, J. (2009) *El maestro ignorante*. Barcelona, Laertes.

RANCIÈRE, J. (2012) *Béla Tarr, le temps d'après*. Capricci.

RASCAROLI, L. *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Great Britain, Wallflower press, 2009, p.67

RENWICK, G. (2005) "The Research Domain: 'Decolonising Methodologies'" en McLEOD, K & HOLDRIGDE, L. *Thinking through art. Reflections on art as research*, London, Routledge, 2005, pp 168-184. http://www.gavinrenwick.org/Ph.D./The_Research_Domain.html (visto el 1.2.2013)

RICHTER, H. (2007) "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 186-189.

ROLLET, S. (dir.) (2007) "Théo Angelopoulos: au fil du temps". *Théorème*, n.9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

ROSENBAUM, J. Y MARTIN, A. (coord.) (2011) *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae editores. Madrid, 2011.

ROSENBERG, A. (2001) "Aernout Mik" en revista *Flash Art*, vol XXXIV, nº 221.

ROTHA, P. (1949) *The filme till now*. London, Vision Press Ltd.

RUSSELL, C. (1995) *Narrative mortality: death, closure, and new wave cinemas*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

RYAN, M. (2009) "Lunch Break: The Cruel Crawl of Time," en *Hammertonail.com*, February 5. Texto online: <http://www.hammertonail.com/reviews/experimental/lunch-break-film-review/> (visto el 13.12.2012)

SARTRE, J-P. (1984) *La imaginación*. Madrid, Sarpe.

SCHWEIZER, N. (dir.) (2008) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

SEBALD, W.G. (2007) *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama.

SHOLIS, B. (2009) "Parts and labor" en *Artforum*, January.

SILVERMAN, K. (2009) *El umbral de lo visible*. Madrid, Akal.

SKAKOV, N. (2012) *The cinema of Andrei Tarkovsky. Laberynthos os space and time*. New York, I.B.Tauris.

SNOW, M. (2002) *Des écrits, 1958-2003*. Paris, Centre Georges Pompidou et École nationale supérieure des beaux-arts.

SOBCHACK, V. (2006) "Cutting to the quick": Techne, Physis and Poiesis and the attractions os slow motion" en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press. p. 337-351

SOBREVIELA, Á. (2003) *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid, Ediciones Fancy.

SOUTIF, D. (et al). (2000) *Art i Temps*. Barcelona, CCCB.

SPECK, O-C. (2010) *Funny frames. The filmeic concepts of Michael Haneke*. New York, The Continuum International Publishing Group Ltd.

STERRIT, D. (ed.) (1998) *Jean-Luc Godard. Interviews*. University Press of Mississippi.

STEYERL, H. (2006) "El lenguaje de las cosas" en *EIPCP* <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es> (visto el 17.4.2013)

TARKOVSKI, A. (2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

TEMPLE, M. (2005) *Jean Vigo*. New York, Manchester University Press.

TOMASULO, F.P. (1996) "I'll see it when I believe it" en SOBCHACK, V. (ed) *The persistence of history. Cinema, television and the media event*. New York, Routledge.

VALKOLA, J. (2001) "Aesthetics of Visual Expressionism: Béla Tarr's Cinematic Landscapes" en *Hungarologische Beiträge* 13, Hungarologia – Jyväskylä.

VALKOLA, J. (2003) "L'ésthétique visuelle de Béla Tarr" en Feigelson, K. (ed.) *Théorème. Cinéma hongrois: le temps et l'histoire*. Presses Sorbonne Nouvelle, n.7.

VALKOLA, J. (2007) "Style visuel et paysages: une nouvelle relation à l'existence" en ROLLET, S. (dir.) "Théo Angelopoulos: au fil du temps", *Théorème*, n.9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

VAN ALPHEN, E. (2005) *Art in mind*. London, University Press of Chicago.

VERTOV, D. (1984) *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press Ltd.

VERTOV, D. (2011) *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid, Capitán Swing.

WALSH, J. (ed) (2003) *Bill Viola: the passions : [exhibition]* Publicación Los Angeles : The J.Paul Getty Museum in association with The National

Gallery, London, cop.

WEINRICHTER, A. (ed). (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones.

VIDAL ESTÉVEZ, M. (2007) “Bajo los adoquines, la historia de Chris Marker, militante” en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra.

VIRILIO, P. (1998) *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra.

WEBER, S. (2008) “Using visual images in research” en KNOWLES, J.G. & COLE, A.L. (ed.) *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues*. London, Sage Press, chapter 5. Consultado aquí (visto el 15.4.2013)

WHEELER, J-A. & ZUREK, W-H. (ed.) (1983) *Quantum theory and measurement*. Princeton University Press.

WILLIAMS, J.S. (1988) *Jean Cocteau*. Manchester University Press.

WITT, M. (2001) “Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in *Miéville and Godard's "France/tour/détour/deux/enfants"*”, en ALEX HUGHES & JAMES S. WILLIAMS (eds). *Gender and French cinema*. Oxford, Berg.

WITT, M. (2004) “Altered motion and corporal resistance in *France/tour/détour/deux/enfants*”, en WILLIAMS, J.S.; TEMPLE, M. (eds.) *Forever Godard*, London, Black dog publishing.

ZELLEN, J. (2010) “Sharon Lockhart” en *Art Papers*, vol 34, Issue 1, p.60. Visto online en: <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=44a690dd-35ad-4970-8849-fa4b06c2c17f%40sessionmgr15&vid=2&hid=9&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=aft&AN=505289400> (visto el 13.12.2012)

ZUNZUNEGUI, S. (2008) *La mirada plural*. Madrid, Cátedra.

3. BIBLIOGRAFÍA CLASIFICADA

I. INTRODUCCIÓN

Bibliografía referenciada

- BAERS, M. (2011) "Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate" en *e-flux*, <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/> (visto el 1.2.2013)
- BAL, M. (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, Cendeac.
- BELL, D. (2008) "Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research" en *Journal of media practice*, volume 9, n.2, pp. 171-177.
- BENJAMIN, W. (1989) "Pequeña historia de la fotografía" en BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- BOEHM, G. [2011(1)] "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I)" en GARCÍA VARAS, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Eds. Universidad Salamanca, 2011.
- BOEHM, G. [2011(2)] "¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes" en GARCÍA VARAS, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Eds. Universidad Salamanca, 2011.
- BREA, J.-L. (2006) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" en *Estudios visuales*, n.º4, pp. 146-163.
- BUCK-MORSS, S. (2005) "Estudios visuales e imaginación global" en BREA, J.-L. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- BUCK-MORSS, S. (2009) "Estudio visuales e imaginación global" en *Antípoda*, n.º9 (Julio-Diciembre), consultado en <http://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf> (visto el 29.3.2013)
- BURGIN, V. Thoughts on "research" degrees in visual arts departments, visto aquí (visto el 30.1.2013).
- DAVILA, T. (2010) *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, édition du regard.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. [2010(1)] "Presentación" de la revista *Re-Visiones*, en <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?rubrique3> (30.3.2013)
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. [2010(2)] "Las imágenes piensan, pensar con imágenes" en *Re-Visiones*, n.º0, visto en <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article1> (30.3.2013)
- FEYERABEND, P. (2003) *Provocaciones filosóficas*. Madrid, Biblioteca nueva.
- KUNDERA, M. (1994) *La lentitud*. Tusquets.
- MARTÍNEZ, C. (2010) "Felicidad clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?" en *Índex*, núm 0, MACBA, otoño. Puede consultarse online en: http://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf (visto el 1.2.2013)
- MITCHELL, W.J.T. (2011) "¿Qué es una imagen?" en GARCÍA VARAS, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Eds. Universidad Salamanca.
- PASSERON, J.-C. y REVEL, J. (2005) "Penser par cas. Raisonner à partir de singularités" en PASSERON, J.-C. y REVEL, J. *Penser par cas*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- POPPER, K.R. (1980) *La lógica de la investigación científica*. Madrid, Tecnos.
- RANCIÈRE, J. (2007) "Estética y política: las paradojas del arte político", en FERNÁNDEZ POLANCO, A. Y LARRAÑAGA ALTUNA, J. (eds.) *Las imágenes del arte, todavía*. Diputación provincial de Cuenca.

- RENWICK, G. (2005) "The Research Domain: 'Decolonising Methodologies'" en McLEOD, K & HOLDRIDGE, L. *Thinking through art. Reflections on art as research*, London, Routledge, 2005, pp 168-184. http://www.gavinrenwick.org/Ph.D./The_Research_Domain.html (visto el 1.2.2013)
- VIRILIO, P. (1998) *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra.
- WEBER, S. (2008) "Using visual images in research" en KNOWLES, J.G. & COLE, A.L. (ed.) *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues*. London, Sage Press, chapter 5. Consultado aquí (visto el 15.4.2013)

Bibliografía consultada

- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- HONORÉ, C. (2004) *Elogio de la lentitud*. RBA.
- KRAUSS, R. (1997) *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos.
- SANSOT, P. (1999) *Del buen uso de la lentitud*. Tusquets.
- VAN ALPHEN, E. (2005) *Art in mind*. London, University Press of Chicago.
- Proyecto de Innovación Educativa "Investigación-Arte-Universidad", de la Universidad Complutense de Madrid. Web: <http://www.arteinvestigacion.net/> (consultado el 14.3.2013)
- INTER/MULTI/CROSS/TRANS. *El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. Montehermoso. Vitoria-Gasteiz. Diciembre 2010: http://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=407
- En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA, Barcelona, 2010: http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=28834&lang=ESP&PHPSESSID=r0khri87ifvj0lmtddsi2hfa9b5
- Collaborative Project: As the Academy Turns*. Manifesta 8, Murcia, 2010: <http://www.manifesta8.com/modular/posts.php?catid=30&lang=en>

Estado de la cuestión

Bibliografía

- ALBERT, M.S. (1996) "Towards a theory of slow motion", en VV.AA. *New scholarship from BFI research*. London, British Filme Institute.
- ARHEIM, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. (1987) *S/Z*. México, Siglo XXI ed.
- BECKMAN, K y MA, J. (ed). (2008) *Still Moving. Between cinema and photography*. Duke University Press.
- BENJAMIN, W. [2008(2)] *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid, Abada ed.
- BERG, S. (2003) *David Claerbout*. Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- BISHOP, R and PHILLIPS, J. (2004) "The Slow and the Blind," en *Culture and Organization* 10, no. 1, March.
- BORNE, J-F. [2012(1)] "Ce que nous dit le ralenti. 1ère partie", en el blog *Le nouvel oeil du Borne* en: <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/01/26/ce-que-nous-dit-le-ralenti/>.
- BORNE, J-F. [2012(2)] "Ce que nous dit le ralenti. 2ème partie" en en el blog *Le nouvel oeil du Borne* en <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/03/01/ce-que-nous-dit-le-ralenti-iieme-partie/>
- BRENEZ, N. (2000) "Ralenti et accéléré" en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95
- BURDEAU, E. (1995) "Le ralenti ou le désir" en *Trafic*, n.15.
- DEREN, M. (1946) *An anagram of ideas of art, form and film*. New York, The Alicat book shop press, Yonkers.

- DIANA, J-F., (2007) "Le ralenti télévisuel de sport. Entre modernité profonde et modernité de surface" en BOURE, R. (dir.) *Sciences de la société*, n°72: sport et médias. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 27-40.
- DUBOIS, P. (1990) L'image a la Vitesse de la pensée. *Cahiers du Cinéma* (suplemento Noviembre 1990), 437, pp 76-77 (suplemento Noviembre 1990), 437, pp 76-77. Traducido en <http://muchotiempoheestadoacostandometemprano.blogspot.com/2009/07/la-imagen-la-velocidad-del-pensamiento.html>, como la imagen a la velocidad del pensamiento (Entrada de 1 de julio de 2009). Visto el (11.3.1013)
- EISENSTEIN, S. (1986) *La forma del cine*. México, Siglo veintiuno ed.
- EPSTEIN, J. (1984) "Une conversation avec Jean Epstein" en *L'ami du peuple*, may 11, 1928, recogida en MICHELSON, A (ed). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Los Ángeles, University of California Press, p. XIIV.
- EPSTEIN, J. (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina, Nueva visión.
- FAINARU, DAN (ed). (2001) *Theo Angelopoulos: Interviews*. University Press of Mississippi.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1997) *Direct-Indirect. Ganar el tiempo, recuperar el cuerpo*. http://www.pascalconvert.fr/histoire/direct1/ganar_el_tiempo.html
- GUNNING, T. (2003) "Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century," in THORNBURN, D. & JENKINS (eds.) *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Cambridge, MIT Press.
- HORTON, A. (2001) *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid, Akal.
- KOEPNICK, L. (2008) "0-1: Riefenstahl and the beauty of soccer", en PAGES, N-C., RHIEL M., MAJER-O' SICKEY, I. (eds.) *Riefenstahl screened: an anthology of new criticism*. New York, The continuum international publishing group, p.52-69.
- KRACUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- LEIRENS, J. (1957) *Tiempo y cine*. Buenos Aires, Ediciones Losange.
- LOWRY, J. (2003) "Slowing down. Stillness, time and the digital image" en *Portfolio*, n. 27.
- MAGALHES, V. (2008) *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid, Trama ed. y Fundación arte y derecho.
- MICHELSON, A (ed). (1984) *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Los Ángeles, University of California Press. p. 130-131.
- MOLINUEVO. (2010) *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca, Archipiélagos.
- MURRIACIOLE, M. (2005-2006) "Le bruit des images. Conversation avec David Claerbout" in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, n.94.
- PAÏNI, D. (2000) "La main qui ralentit" en *Cinématèque*, n.18, p. 10-21
- PUDOVKIN, V.I. (1968) *Filme technique and filme acting*. London, Vision Press Ltd.
- RAJAS FERNÁNDEZ, M. (2008) *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Tesis doctoral dirigida por Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>
- RAMÍREZ, J.A. (2003) "Lágrimas de plasma" en *Arquitectura Viva*, n° 93, p 90-93.
- RANCIÈRE, J. (2012) *Béla Tarr, le temps d'après*. Capricci.
- ROTHA, P. (1949) *The filme till now*. London, Vision Press Ltd.
- RUSSELL, C. (1995) *Narrative mortality: death, closure, and new wave cinemas*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SOBCHACK, V. (2006) "Cutting to the quick": Techne, Physis and Poiesis and the attractions os slow motion" en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press. p. 337-351
- TARKOVSKI, A. (2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.
- WALKOLA, J. (2001) "Aesthetics of Visual Expressionism: Béla Tarr's Cinematic Landscapes" en *Hungarologische Beiträge* 13, Hungarologia – Jyväskylä.
- WALSH, J. (ed) (2003) *Bill Viola: the passions : [exhibition]* Publicación Los Angeles : The J.Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London, cop.

- WITT, M. (2001) "Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in *Miéville and Godard's "France/tour/détour/deux/enfants"*", en ALEX HUGHES & JAMES S. WILLIAMS (eds). *Gender and French cinema*. Oxford, Berg.
- WITT, M. (2004) "Altered motion and corporal resistance in *France/tour/détour/deux/enfants"*", en WILLIAMS, J.S.; TEMPLE, M. (eds.) *Forever Godard*, London, Black dog publishing.
- <http://tecnicacinematografica.blogspot.com/2009/03/slow-motion-camara-lenta.html>

II. LAS FORMAS HISTÓRICAS DEL RALENTÍ: ENTRE LA MANIFESTACIÓN FORMALISTA Y LA REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

1. INTRODUCCIÓN

Bibliografía referenciada

- BRENEZ, N. (2000) "Ralenti et accéléré" en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95
- BRONCANO, F. (2009) *La melancolía del cyborg*. Barcelona, Herder
- CRARY, J. [2008(1)] *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal.
- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- DELILLO, D. (2010) *Punto omega*. Barcelona, Seix Barral.
- KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.

Bibliografía consultada

•"ESTO ES AGUA: CONTRA LA INERCIA. La expropiación de la atención como forma contemporánea de alienación. Reivindicación del ejercicio atento de sí.", trabajo fin de máster de Álvaro Marcos, dirigido por Fernando Broncano. Octubre de 2011, Universidad Carlos III de Madrid.

2. LA CÁMARA LENTA EN EL COMIENZO DE SIGLO XX: LA VERTIGINOSA TRAVESÍA HACIA UN CINE DE ATRACCIONES

Bibliografía referenciada

- ABEL, R. (ed.). (2006) *Encyclopedia of early cinema*. Taylor & Francis e-Library.
- BRENEZ, N. (2000) "Ralenti et accéléré" en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95
- COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- GUNNING, T. (1990) "Cinema of attractions" en ELSAESSER. T. (ed) *Early cinema: space frame narrative*. London, BFI.
- GUNNING, T. (2006) "The cinema of attracttion[s]: early filme, its spectator, and the avant-garde" en STRAVEN. W. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- LOIDL, F. (1981) *August Musger, Erfinder der zeitlupe*. Kath. Akad.
- MAREY, E-J. (1899) *La chronophotographie*. Paris, Gauthier-Villards
- WITT, M. (2004) "Altered motion and corporal resistance in *France/tour/détour/deux/enfants"*", en WILLIAMS, J.S.; TEMPLE, M. (eds.) *Forever Godard*, London, Black dog publishing.
- Entrada "Pure motion" de 13 de Abril de 2011. *Blog The Bioscope. Reporting on the world of*

early and silent cinema <http://thebioscope.net/2011/04/13/pure-motion/> (visto el 20.3.2013)

Bibliografía consultada

- Catálogo online de Marey en <http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=extcdf003&do=chapitre> (visto el 11.2.2013)
- Library Congress' youtube playlist: <https://www.youtube.com/user/LibraryOfCongress/videos?query=edison>

3. “EL HOMBRE CON LA CÁMARA” Y “LA CAÍDA DE LA CASA USHER”: DOS PELÍCULAS ENFRENTADAS POR LA CÁMARA LENTA

Bibliografía referenciada

- AUMONT, J. (2003) “The face in close-up” en DALLE VACHE, A. (ed) *The visual turn: classical filme theory and art history*. New Jersey, Rutgers University Press.
- BRENEZ, N. (2000) “Ralenti et accéléré” en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95
- COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología* (1971-1972). Buenos Aires, Ed. Manantial.
- DELEUZE, G. [2004(1)] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- EISENSTEIN, S. (1986) *La forma del cine*. México, Siglo veintiuno ed.
- EPSTEIN, J. (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina, Nueva visión.
- FRÉDÉRIC, L. (2002) *Japan encyclopedia*. Paris, Éd. Robert Laffont.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L-J. “El cine soviético de los años 20 y 30: un arma de propaganda” en *Esquife*: http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=1013:el-cine-sovietico-de-los-anos-20-y-30-un-arma-de-propaganda&catid=139:no-70&Itemid=84 (visto el 11.2.2013)
- GORRÍA FERRÍN, A. (2012) “Ver con Vertov. VERTOV, Dziga (2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing ” en Sesión no numerada, nº2, pp. 264-268.
- KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- MERLEAU-PONTY, M. (1986) *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós.
- PUDOVKIN, V.I. (1968) *Filme technique and filme acting*. London, Vision Press Ltd.
- RANCIÈRE, J. (2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós.
- ROTHA, P. (1949) *The filme till now*. London, Vision Press Ltd.
- STEYERL, H. (2006) “El lenguaje de las cosas” en *EIPCP* <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es> (visto el 17.4.2013)
- VERTOV, D. (1984) *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press Ltd.
- VERTOV, D. (2011) *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid, Capitán Swing.

4. DE JEAN VIGO AL EXPERIMENTAL DE LOS SETENTA: UN RECORRIDO POR LA HETEROGENEIDAD FORMAL Y CONCEPTUAL DE LA CÁMARA LENTA EN EL CINE

Bibliografía referenciada

- ANTONIONI, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Paidós.
- ARNAUD, C. (2003) *Jean Cocteau*. Paris, Gallimard..
- BAZIN, A. (ed.) (2008) *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp.

- BENJAMIN, W. [2008(1)] *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.
- BRENEZ, N. (1999) "Raymonde Carasco, Master of the Ethnographic Poem", en <http://www.rouge.com.au/13/carasco.html>
- BRENEZ, N. (2000) "Ralenti et accéléré" en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95
- BRENEZ, N. (2010) "Flux, flash et prisme" en FLESCHER, A. (dir.) *Vitesses limites*, número 49 de la revista *Le genre humain*, pp 125-136
- BURCH, N. (2003) *La praxis del cine*. Madrid, Ed. Fundamentos.
- CHARDERE, B. (1961) *Jean Vigo*. Paris, Société d'études, de recherches et de documentation cinématographiques.
- CUBITT, S. (2004) *The cinema effect*. London, The MIT Press.
- DEREN, M. (1946) *An anagram of ideas of art, form and film*. New York, The Alicat book shop press, Yonkers.
- DOWNING, T. (1992) *Olympia*. London, British Film Institute.
- EPSTEIN, J. (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina, Nueva visión.
- KOEPNICK, L. (2008) "0-1: Riefenstahl and the beauty of soccer", en PAGES, N-C., RHIEL M., MAJER-O' SICKEY, I. (eds.) *Riefenstahl screened: an anthology of new criticism*. New York, The continuum international publishing group, p.52-69.
- KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- MASLIN, J. (1988) "From the Pole to the Equator (1987)" en *New York Times*, 6 de Abril.
- MENARD, D.G. (2003) "A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of "Time-Pressure", Part 2: A Textual-Analysis of Tarkovsky's Mirror", en http://www.horschamqc.ca/new_offscreen/deleuzian_pressure2.html
- PAÏNI, D. (2000) "La main qui ralentit" en *Cinématèque*, n.18, p. 10-21
- PILLAUDIN, R. (1960) *Jean Cocteau, tourne son dernier film*. Paris, Le table redonde.
- ROTHA, P. (1949) *The filme till now*. London, Vision Press Ltd.
- RUSSELL, C. *Narrative mortality: death, closure, and new wave cinemas*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- SKAKOV, N. (2012) *The cinema of Andrei Tarkovsky. Laberynth os space and time*. New York, I.B.Tauris.
- TARKOVSKI, A. (2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.
- TEMPLE, M. (2005) *Jean Vigo*. New York, Manchester University Press.
- VILLELLA, F. "Here Comes the Sun: New Ways of Seeing in Antonioni's Zabriskie Point" en *Senses of cinema*: <http://www.sensesofcinema.com/2000/cteq/zabriskie/>
- WILLIAMS, J.S. (1988) *Jean Cocteau*. Manchester University Press
- http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cero_en_conducta.htm
- Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, MOCA, http://www.moca.org/black_sun/artwork/bruce-conner-crossroads-1976/
- <http://www.moviemartyr.com/1969/tomtomthepipersson.htm>

Bibliografía consultada

- BRUCE, R. (ed.) (1994) *Seeing the unseen*. New York, MIT Press.
- KAFAYAS, G. & JUSSIM, E. (1987) *Stopping time. The photographs of Harold Edgerton*. New York, Harry N. Abrams.

5. LA CÁMARA LENTA EN LA SALA DE MONTAJE: VER SI HAY ALGO QUE VER

Bibliografía referenciada

- ALBRECHT, T. (1991) "Sauve qui peut (l'image): Reading for a double life" en *Cinema Jour-*

nal Vol. 30, No. 2 (Winter), pp. 61-73

•CARAX, L. (1979) "Sauve Qui Peut (La Vie): Une Journée de Tournage," en *Cahiers du Cinéma*, 306, December.

•CHIESI, R. (2004) *Jean-Luc Godard*. Rome, Gremese.

•COTT, J. (1988) "Godard: born-again filmmaker" en Gerritt, P. (ed.) *Jean-Luc Godard. Interviews*. University Press of Mississippi.

•COURANT, G. [1980(1)] "Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard" en *Cinéma 80*, n° 263. Consultado en <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=93> (visto el 8.3.2013)

•COURANT, G. [1980(2)] "Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard" en *Art press*, n° 39. Consultado en <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=92> (visto el 8.3.2013)

•DUBOIS, P. (1990) L'image a la Vitesse de la pensée. *Cahiers du Cinéma* (suplemento Noviembre 1990), 437, pp 76-77.

•GODARD, J-L. (1980) "Propos rompus" en "Godard par Godard", en *Cahiers du cinéma*, 316, pp 458-471

•PAÏNI, D. (2000) "La main qui ralentit" en *Cinématèque*, n.18, p. 10-21

•STERRIT, D. (ed.) (1998) *Jean-Luc Godard. Interviews*. University Press of Mississippi.

•WITT, M. (2001) "Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in *Miéville and Godard's 'France/tour/détour/deux/enfants'*", en ALEX HUGHES & JAMES S. WILLIAMS (eds). *Gender and French cinema*. Oxford, Berg.

Bibliografía consultada

•BORDWELL, D. (1989) "Historial poetics of cinema" en PALMER, B. (ed.) *The cinematic text. Methods and approaches*. New York , AMS press, pp. 369-398. Consultado en: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinematic%20Text_no3_1989_369.pdf (8.3.2013)

•HARCOURT, Peter. (1981/2) "Le nouveau Godard: an exploration of Sauve qui peut (la vie)" en *Film Quarterly* V. 35.2 (winter).

•MORRIS, R. (2004) "To Realise the Ideal": Miscellaneous Remarks on Godard's Conceptual Processes Apropos of Sauve qui peut (la vie)" en *Film Studies* Vol. 5 (winter), (pp 1-7)

•STAM, R. "Jean-Luc Godard's Sauve Qui Peut (La Vie)", en *Millennium Filme Journal* 10/11 (Fall/Winter): 194-99.

6. FORMAS AUDIOVISUALES DE RESISTENCIA CONTRA LAS NUEVAS ESTÉTICAS DE POSPRODUCCIÓN

Bibliografía referenciada

•AGAMBEN, G. (2011) "¿Qué es un dispositivo?" en revista *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Consultado online en <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (visto el 21.2.2013)

•ALBERA, F. (2000) "Michael Snow-Johanva der Keuken: El tiempo del espectador", en *Art i temps* (catálogo de la exposición del mismo nombre). Barcelona, CCCB, p. 215-216.

•BISHOP, R and PHILLIPS, J. (2004) "The Slow and the Blind," en *Culture and Organization* 10, no. 1, March.

•BLANKENSHIP, J. (2010) "(Don't) look now. Hallucinatory Art History in Who was Edgar Allan?" en GRUNDMANN, R. (Ed.). *A companion to Michael Haneke*. Blackwell Publishing Ltd, pp. 279-300.

•BLÜMLINGER, C. (2000) "Lo imaginario de la imagen documental. Sobre Level5 de Chris Marker" en ENGUITA MAYO, N., EXPÓSITO, M. y REGUEIRA MAURIZ, E. (eds.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones La Mirada.

•BREA, J-L. (2006) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" en

Estudios visuales, nº4, pp. 146-163.

- BRENEZ, N. (2000) "Ralentí et accéléré" en *Cahiers du Cinéma*. Número especial: Le Siècle du Cinéma, November, pp 94-95
- COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología* (1971-1972). Buenos Aires, Ed. Manantial.
- DELILLO, D. (2010) *Punto omega*. Barcelona, Seix Barral.
- DÉOTTE, J-L., (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile, Ed. Metales pesados.
- EISENSTEIN, S. (2005) *El sentido del cine*. México, Siglo veintiuno ed.
- ELSAESSER, T. (2011) "Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales" en *Imagofagia* (revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual-ASECA), nº3. Consultado online en: http://asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf3/n3_teorias_elsaesser.pdf
- FALLER, S. (2004) *Beyond the Matrix. Revolutions and revelations*. Chalice press.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1997) *Direct-Indirect. Ganar el tiempo, recuperar el cuerpo*. http://www.pascalconvert.fr/histoire/direct1/ganar_el_tiempo.html
- FETVEIT, A. (2011) "Mutable temporality in and beyond the music video: an aesthetic of post-production" en ROSSAAK, E. (ed.) *Between stillness and motion. Filme, photography, algorithms*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- GAUDREAU, A. & GUNNING, T. (2006) "Early cinema as a challenge to film history" en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 365-380
- GUNNING, T. (1999) "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator," in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Fifth Edition, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press)
- HANSEN, M.B.N. (2004) *New philosophy for new media*. The MIT Press, Cambridge.
- LOSILLA, C. [2006(3)] "La espiral es un rostro de mujer" en ORTEGA, M.L. y WEINRICHTER, A. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B editores.
- LOWRY, J. (2003) "Slowing down. Stillness, time and the digital image" en *Portfolio*, n. 27.
- PAÏNI, D. (2000) "La main qui ralentit" en *Cinématèque*, n.18, p. 10-21
- RAMÍREZ, J.A. (2003) "Lágrimas de plasma" en *Arquitectura Viva*, nº 93, p 90-93.
- ROSENBERG, A. (2001) "Aernout Mik" en revista *Flash Art*, vol XXXIV, nº 221.
- SNOW, M. (2002) *Des écrits, 1958-2003*. Paris, Centre Georges Pompidou et École nationale supérieure des beaux-arts.
- SOBCHACK, V. (2006) "Cutting to the quick": Techne, Physis and Poiesis and the attractions of slow motion" en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press. p. 337-351
- SPECK, O-C. (2010) *Funny frames. The filmic concepts of Michael Haneke*. New York, The Continuum International Publishing Group Ltd.
- WALSH, J. (ed) (2003) *Bill Viola: the passions : [exhibition]* Publicación Los Angeles : The J.Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London, cop.
- CONTOUR 2005, Segunda Bienal de Videoarte, en la que se exhibió la obra de Taylor-Wood. Visto online en: <http://www.contour2005.be/stw.htm> (visto el 12.12.2012)
- <http://www.historiadelahumanidad.com/2008/03/kenzaburo-o-y-la-batalla-de-okinawa.html>

Bibliografía consultada

- Catálogo sobre todo lo publicado por Marey (trabajos en la Station Physiologique) en <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=extcdf003&do=chapitre> (visto el 11.12.2012).
- Entrevista a Jacques Rancière en <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>, (visto el 21.2.2013)
- Entrevista a Douglas Gordon en <https://www.youtube.com/watch?v=DXY99WS-Byo> y

<https://www.youtube.com/watch?v=SjYb6EN0v8w> (vistos el 12.12.2012)

- AGAMBEN, G. (2011) "¿Qué es un dispositivo?" en revista *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Consultado online en <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (visto el 21.2.2013)
- DÉOTTE, J-L., (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile, Ed. Metales pesados.
- LANGFORD, M., LE GRICE, M., REES, A.L. (2001) *Michel Snow. Almost cover to cover*. London, Black Dog publishing limited and Arnolfini, 2001.
- SANZ GÓMEZ, S. (2011) "El cuerpo y la mirada en la obra de Chen Chieh-Jen" en la revista *Anales de Historia del Arte*, Volumen extra: "Saberes artística bajo signo y designios del "Urbinate", Universidad Complutense de Madrid, p. 507-519. Se puede consultar online en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37478/36276> (visto el 12.12.2012).
- MICHAEL SNOW en la Canadian Filme Encyclopedia
- <http://tiff.net/CANADIANFILMEENCYCLOPEDIA/content/bios/michael-snow>

7. CONSIDERACIONES SOBRE LA IMAGEN RALENTIZADA EN LA ERA DEL IMAGINARIO MEDIÁTICO

Bibliografía referenciada

- AGAMBEN, G. (2010) *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos.
- BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Ed.
- BELTING, H. (2009) *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal.
- BORNE, J-F. [2012(1)] "Ce que nous dit le ralenti. 1ère partie", en el blog *Le nouvel oeil du Borne* en: <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/01/26/ce-que-nous-dit-le-ralenti/>.
- BORNE, J-F. [2012(2)] "Ce que nous dit le ralenti. 2ème partie" en en el blog *Le nouvel oeil du Borne* en <http://borne.blog.lemonde.fr/2012/03/01/ce-que-nous-dit-le-ralenti-iieme-partie/>
- BRYSON, N. (2004) "La cultura visual y la escasez de las imágenes" en revista *Estudios Visuales*, nº 2.
- BUCHER, F. (2006) "Televisión (un discurso)" en *Estudios visuales*, nº4, pp. 58-69.
- CUBITT, S. (2004) *The cinema effect*. London, The MIT Press.
- DAYAN, D. Y KATZ, E. (1995) *La Historia en Directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- DIANA, J-F., (2007) "Le ralenti télévisuel de sport. Entre modernité profonde et modernité de surface" en BOURE, R. (dir.) *Sciences de la société*, nº72: sport et médias. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 27-40.
- FOSTER WALLACE, D. (2001) *Hablemos de langostas*. Barcelona, Mondadori.
- TOMASULO, F.P. (1996) "I'll see it when I believe it" en SOBCHACK, V. (ed) *The persistence of history. Cinema, television and the media event*. New York, Routledge.
- WALSH, J. (ed) (2003) *Bill Viola: the passions : [exhibition]* Publicación Los Angeles : The J.Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London, cop.

Bibliografía consultada

- URICCHIO, W. (1989) "Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and its Historical Representation", en *Wide Angle*, 11:1, pp.48-66. Se puede consultar online en: http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/Nazi_TV.pdf (visto el 11.2.2012)

III. EL PLANO SECUENCIA Y LAS RUPTURAS DE LA TEMPORALIDAD

1. INTRODUCCIÓN

Bibliografía referenciada

- LEIRENS, J. (1957) *Tiempo y cine*. Buenos Aires, Ediciones Losange.
- PROVILLARD, S. "Apología del cine lento", entrada del blog *El tercer ojo* (27.2.2011), (<http://www.lahuesuda.com/html/contenido.php?id=2206> (visto el 27.02.2013))
- RAJAS FERNÁNDEZ, M. (2008) *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Tesis doctoral dirigida por Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>

Bibliografía consultada

- CENDRÓS, T. "Angelopoulos dice que su cine es lento porque le complace degustar el tiempo" en *El País*, 11 Diciembre 2004: http://elpais.com/diario/2004/12/11/espectaculos/1102719603_850215.html visto el 27.2.2011

2. TIEMPO Y PLANO-SECUENCIA: EN LOS LÍMITES DE LA (ILUSIÓN DE) REALIDAD

Bibliografía referenciada

- BAZIN, A. (ed.) (2008) *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp.
- CARRERA, P. (2008) *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- COMOLLI, J.-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- METZ, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968. Vol 1*. Barcelona, Paidós.
- MITRY, J. [2002(2)] *Estética y psicología del cine. 2, las formas*. Madrid, Siglo XXI.
- ORELLANA, J. (2003) "La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine: una interpretación epistemológica del realismo de André Bazin y Andrei Tarkovski" en <http://www.andreitarkovski.org/articulos/orellana.html>
- PASOLINI, P.P. (2006) *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- QUINTANA, Á. (1999) "Prólogo" en BAZIN, A. *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona, Paidós, 1999.
- TARKOVSKI, A. (2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

3. EL PLANO-SECUENCIA: UNA APROXIMACIÓN A LAS PROBLEMÁTICAS DEL MONTAJE INTERNO

Bibliografía referenciada

- AMO, ANTONIO DEL, (1972) *Estética del montaje*. Madrid, MAG.
- BAZIN, A. (ed.) (2008) *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp.
- BURCH, N. (1982) *Pour un observateur lointain*. París, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp.

223-250.

- DELEUZE, G. [2004(1)] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- METZ, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968. Vol 1*. Barcelona, Paidós.
- MITRY, J. [2002(1)] *Estética y psicología del cine. 1, las estructuras*. Madrid, Siglo XXI.
- ZUNZUNEGUI, S. (2008) *La mirada plural*. Madrid, Cátedra.

Bibliografía consultada

- PRIETO, F. (1991) *Diccionario terminológico de los medios de comunicación: inglés/español*. Madrid; Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.
- RAJAS FERNÁNDEZ, M. (2008) *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Tesis doctoral dirigida por Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>

4. PLANO-SECUENCIA, LENTITUD Y CONTEMPLACIÓN

Bibliografía referenciada

- BAECQUE, ANTOINE DE, (1989) *Andrei Tarkovski*. Paris, Cahiers du cinéma.
- BENJAMIN, W. [2008(2)] *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid, Abada ed.
- BERGSON, H. (1979) *La evolución creadora*. Madrid, Austral.
- BIRD, R. (2008) *Andrei Tarkovski: Elements of cinema*. London, Reaktion books.
- BÜRQUER, P. (1996) *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor.
- CARRERA, P. (2008) *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- DELEUZE, G. (1987) *El bergsonismo*. Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, G. [2004(1)] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- FAINARU, DAN (ed). (2001) *Theo Angelopoulos: Interviews*. University Press of Mississippi.
- FRIEDBERG, A. (1993) *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Oxford, University of California Press.
- GROYS, B. (2008) *Obra de arte total Stalin*. La Habana, Criterios. http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/3%20textos%20BIOPOLITICAS.pdf (visto el 14.3.2013)
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas.
- HORTON, A. (2001) *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid, Akal.
- LOSILLA, C. [2006(1)] "Andrei Tarkovski (1). La vida y su reflejo" en *Dirigido Por*, Núm. 355, Abril.
- LOSILLA, C. [2006(2)] "Andrei Tarkovski (y 2). El cine como un sueño" en *Dirigido Por*, Núm. 356, Mayo.
- MITRY, J. [2002(2)] *Estética y psicología del cine. 2, las formas*. Madrid, Siglo XXI.
- PUELLES ROMERO, L. *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid, Verbum, 2002.
- ROLLET, S. (dir.) (2007) "Théo Angelopoulos: au fil du temps". *Théorème*, n.9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

- SOBREVIOLA, Á. (2003) *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid, Ediciones Fancy.
- TARKOVSKI, A. (2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.
- VALKOLA, J. (2001) "Aesthetics of Visual Expressionism: Béla Tarr's Cinematic Landscapes" en *Hungarologische Beiträge* 13, Hungarologia – Jyväskylä.
- VALKOLA, J. (2007) "Style visuel et paysages: une nouvelle relation à l'existence" en ROULET, S. (dir.) "Théo Angelopoulos: au fil du temps", *Théorème*, n.9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Bibliografía consultada

- BELDA, M. "¿Qué es la contemplación?", consultado en: <http://www.almudi.org/inicio/tar-bid/36/ctl/detail/mid/386/aid/583/paid/0/default.aspx>, visto el 28.2.2013.
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J.A. (1996) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Ed. Gredos, tomo II, p.181.
- FERRATER MORA, J. (1994) *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ed. Ariel, tomo I, p.674
- RANCIÈRE, J., "Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image" (For Ever Godard, eds. Michael Temple et al, London 2004, p.224) en BIRD, R. "Andrei Tarkovsky and Contemporary Art: Medium and Mediation", en *Tate Papers*, issue 10, 1 October 2008 (http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/andrei-tarkovsky-and-contemporary-art-medium-and-mediation#footnote35_i4e2670 visto el 28.2.2012)
- SAINT-OURS, A. "Begson y la teoría de la relatividad especial". Departamento de filosofía, Universidad Paris 8. Consultado en: http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/3/usrn/fundoro/archivos%20adjuntos/publicaciones/actas/actas_17/04.pdf (visto el 24.3.2013)
- SOUTIF, D. (et al). (2000) *Art i Temps*. Barcelona, CCCB.
- VALKOLA, J. (2003) "L'esthétique visuelle de Béla Tarr" en Feigelson, K. (ed.) *Théorème. Cinéma hongrois: le temps et l'histoire*. Presses Sorbonne Nouvelle, n.7.
- YANKOVSKY, O. "How we shot the 'Inextinguishable Candle' episode for Nostalgia", consultado en <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Yankovsky.html>
- Dialogo entre Béla Tarr y el crítico de cine Howard Feinstein sobre la filmografía del primero: 57'35". <http://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0>

5. UN BREVE APUNTE: "LUNCH BREAK", CUANDO EL PLANO-SECUENCIA SE RA-LENTIZA

Bibliografía referenciada

- "Lunch break times" en *Art Journal*, Spring/Summer2010, Vol. 69 Issue 1/2, p34-44. <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=7d3dd6ca-7b97-4468-8fd2-0b8c5ed175d9%40sessionmgr12&vid=2&hid=9&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=aft&AN=505321304> (visto el 13.12.2012)
- SHOLIS, B. (2009) "Parts and labor" en *Artforum*, January.
- RYAN, M. (2009) "Lunch Break: The Cruel Crawl of Time," en *Hammertonail.com*, February 5. Texto online: <http://www.hammertonail.com/reviews/experimental/lunch-break-film-review/> (visto el 13.12.2012)

Bibliografía consultada

- COBURN, T. (2010) "Sharon Lockhart: Lunch Break" en *Art Review*, Issue 39, p.132. Visto online en: <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=bb264dff-f0d4-4079-ac9f-62c982393d>

[75%40sessionmgr10&vid=2&hid=9&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=af&AN=505309050](http://www.ebscohost.com/ehost/detail?sid=44a690dd-35ad-4970-8849-fa4b06c2c17f%40sessionmgr10&vid=2&hid=9&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=af&AN=505309050) (visto 13.12.2012)
•ZELLEN, J. (2010) "Sharon Lockhart" en Art Papers, vol 34, Issue 1, p.60. Visto online en: <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=44a690dd-35ad-4970-8849-fa4b06c2c17f%40sessionmgr15&vid=2&hid=9&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=af&AN=505289400> (visto el 13.12.2012)

6. PROYECTOS

Bibliografía referenciada

- ACZEL, A-D. (2009) *Entrelazamiento. El mayor misterio de la física*. Barcelona, Ed. Crítica.
- BAÑOS FIDALGO, F. (2009) *El turista de la memoria*. Madrid, Ediciones Complutense.
- BENJAMIN, W. [2008(2)] *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid, Abada ed.
- BLODIG, V. (2003) *Terezín in the "Final solution of Jewish Question" 1941-1945*. Praga, Oswald.
- BONASSO, M. (2002) "La herencia vacante", suplemento especial del periódico *Página/12*, 20 de Diciembre.
- DERRIDA, J. (1992) "Before the law" en DERRIDA, J. *Acts of literature*. London, Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2006(2)] *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- EXPÓSITO, M. (2001) *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia, Contraluz.
- FEINMAN, J-P. (2002) "Cambió mucho/poco/nada", en Suplemento especial del periódico *Página/12*, 20 de Diciembre.
- ROSENBAUM, J. Y MARTIN, A. (coord.) (2011) *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae editores. Madrid, 2011.
- WHEELER, J-A. & ZUREK, W-H. (ed.) (1983) *Quantum theory and measurement*. Princeton University Press.

Bibliografía consultada

- AUERBACHER, I. (1986) *I am a star. Child of the Holocaust*. New York, Prentice-Hall.
- FANÉS, F. (2008) *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Filmoteca de Catalunya. Barcelona.
- FARGE, A. (2002) "Penser et définir l'événement en histoire" en revista *Terrain*, nº38, mars 2002. Visto online en <http://terrain.revues.org/1929> (6.3.2013).
- GARULLI, L. (2011) *Consolidación y crisis. De la democracia neoliberal. 1989-2001. Testimonios y documentos*. Buenos Aires, Eudeba.
- HERNANDEZ, R. (2008) *Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid, Errata naturae editores.
- NOVARO, M. (2010) *Historia Argentina. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*, Buenos Aires, Paidós, volumen nº 12 de la colección *Historia Argentina* (proyecto dirigido por Tulio Halperin Donghi)
- SCHVARZER, J. (2002) Informe "El fracaso de la convertibilidad. Argentina en la década de los noventa", presentado en el Seminario Internacional *¿Qué rumbo toma Argentina? La crisis como oportunidad*, Bonn, Fundación Friedrich Ebert, 27 de Febrero de 2002. Consultado en: <http://www3.giz.de/E+Z/zeitschr/ds302-7.htm> (visto el 8.11.2012).

IV. ENSAYOS FÍLMICOS: LA CÁMARA LENTA COMO METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

1. INTRODUCCIÓN

Bibliografía referenciada

- ADORNO, T. (1962) *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- BARTHES, R. (1987) *S/Z*. México, Siglo XXI ed.
- BLÜMLINGER, C. (2004) "Slowly forming a thought while working on images" en ELSAES-SER, T. (ed.) *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- CATALÁ, J.M. (2007) "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa", en WEINRICHTER, A. (ed) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra.
- CATALÁ, J.M. (2005) "Filme-ensayo y vanguardia" en CERDÁN, J. y TORREIRO C. (eds) *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 109-158.
- COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- CORRIGAN, T. (2011) *The essay filme. From Montaigne, after Marker*. Oxford University Press.
- CRARY, J. [2008(2)] *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac.
- DELILLO, D. (2009) *Ruido de fondo*. Barcelona, Seix Barral.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008) "La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la liberad estética", en SCHWEIZER, N. (dir) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010) *Remontages du temps subi L'oeuil de l'histoire, 2*. Les éditions de minuit.
- HARRIGAN, B. (2007) "Some other time" en BRENNER, A. *Chris Marker. Staring back*. Wexner center of the arts, The Ohio State University.
- LEMAÎTRE, B. (2002) "Sans soleil, le travail de l'imaginaire" en DUBOIS, P. (ed.) *Théorème: Recherches sur Chris Marker*, n.6, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- LOPATE, P. (2007) "A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 66-89.
- MOREY, M. (2006) "El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo", en *Registros imposibles: el Mal de Archivo*. Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2006.
- NAHUM GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2006) "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual" en *Comunicación y sociedad*, vol XIX, n°2, pp.75-105, consultado en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/8332/1/20090618142319.pdf> (visto el 22.2.2013)
- ORTEGA, M.L. y WEINRICHTER, A. (2006) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B editores.
- PÉREZ BOWIE, J-A. (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca.
- PINEL, V. (2009) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Robinbook.
- RANCIÈRE, J. (2008) "El teatro de las imágenes", en SCHWEIZER, N. (dir) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- RASCAROLI, L. (2009) *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Great Britain, Wallflower press.
- RICHTER, H. (2007) "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 186-189.

- SEBALD, W.G. (2007) *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (2007) "Bajo los adoquines, la historia de Chris Marker, militante" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra.

Bibliografía consultada

- ASTRUC, A. (1993) "Nacimiento de una nueva vanguardia: la "caméra-stylo" en ROMA-GUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.) *Textos y manifiestos del cine*. Gobierno de Navarra, Madrid, Cátedra, pp 220-225.
- BAZIN, A. (2000) "Chris Marker: Lettre de Sibérie" en ENGUITA MAYO, N., EXPÓSITO, M y REGUEIRA MAURIZ, E. (eds.) *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ediciones la Mirada, pp. 35-37.
- BREMNER, A. (2007) *Chris Marker. Staring back*. Wexner center of the arts, The Ohio State University.
- LOPATE, P. (2007) "A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 66-89.
- RODRÍGUEZ CORTEZO, J. (2009) *Diario (apócrifo) de un cambio de siglo: 1989-1991. De la caída del Muro de Berlín a la desaparición de la URSS*. Madrid, Visión libros.
- WEINRICHTER, A. (ed.). (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones.

2. EL VALOR DE LA REPETICIÓN Y LA DESVIACIÓN EN LA INTERACCIÓN IMAGEN-PALABRA EN EL ENSAYO FÍLMICO

Bibliografía referenciada

- ADORNO, T. (1962) *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- BAÑOS FIDALGO, F. (2009) *El turista de la memoria*. Madrid, Ediciones Complutense.
- BELLOUR, R. (2000) "El libro, ida y vuelta" en ENGUITA MAYO, N., EXPÓSITO, M. y REGUEIRA MAURIZ, E. (eds.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones La Mirada.
- BLÜMLINGER, C. (2004) "Slowly forming a thought while working on images" en ELSAESER, T. (ed.) *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BLÜMLINGER, C. (2007) "Leer entre las imágenes" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona.
- BREMNER, A. (2007) *Chris Marker. Staring back*. Wexner center of the arts, The Ohio State University.
- CATALA, J-M. (2006) "La forma de ensayo en Marker" en ORTEGA, M-L. y WEINRICHTER, A. (eds.) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B. Madrid.
- CORRIGAN, T. (2011) *The essay filme. From Montaigne, after Marker*. Oxford University Press.
- DELEUZE, G. (1988) *Diferencia y repetición*. Gijón, Júcar Universidad.
- DELEUZE, G. [2004(1)] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas.
- LEMAÎTRE, B. (2002) "Sans soleil, le travail de l'imaginaire" en DUBOIS, P. (ed.) *Théorème: Recherches sur Chris Marker*, n.6, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

- LOSILLA, C. [2006(3)] "La espiral es un rostro de mujer" en ORTEGA, M.L. y WEINRICHTER, A. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B editores.
- ORTEGA, M-L. y WEINRICHTER, A. (eds.) (2006) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B. Madrid.
- RANCIÈRE, J. (2009) *El maestro ignorante*. Barcelona, Laertes.
- RICHTER, H. (2007) "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 186-189.
- SILVERMAN, K. (2009) *El umbral de lo visible*. Madrid, Akal.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (2007) "Bajo los adoquines, la historia de Chris Marker, militante" en WEINRICHTER, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra.

Bibliografía consultada

- ASENSI, M. "El ignorante del maestro: sobre ignorancia y emancipación" en *Desacuerdos*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensament, nº 6, 2011, pp. 34-44.
- WEINRICHTER, A. (ed.) (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones.

VIII. SLOW TIME IN FILM AND CONTEMPORARY VIDEO (summary)

1. INTRODUCTION

ON THE CONTEXT OF ART RESEARCH

The present dissertation has been accomplished at a time when the debate on art research is central to both academia and other fields related to the art world²⁵³. This concern is bond to a certain need for rigor in defining the scope, the methodologies, and the objects of study in art research. Conversely, the graduate seminars framed in the R+D project *Art Images and the Rewriting Narratives in Global Visual Culture*²⁵⁴, where I am a member, have somehow treated various issues concerning all researchers in the arts²⁵⁵—art here understood as research itself, mainly in the field of academia (although, I have already mentioned, this is not the only place where the discussion is currently being hosted). The 2010 seminar²⁵⁶ was designed to bring about methodological problems present in art research, as well as the variances between different types of art research occurring inside and outside academia, their relation to heuristics, and the possibility of generating specific formats. On the other hand, the 2011 graduate seminar²⁵⁷ questioned the incidence of research, its meaning and its repercussion in the social, political and economic contexts of humanities in general and the arts in particular.

A common feature to all fields where a discussion on the nature of art research is taking place, but with a marked presence in academia, is how the

253 I would like to mention three seminars related to this issue that took place in Spain (without forgetting Juan Luis Moraza's group *Arte y Saber* in 2002, a project incorporating university departments and new art agents in order to generate a set of reports that would foster future actions and investigations on the matter):

- *INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. Montehermoso. Vitoria-Gasteiz. December 2010 http://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=407

- *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA, Barcelona, 2010 http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=28834&lang=ESP&PHPSESSID=r0khri87ifvj0lmtdsi2hfa9b5

- *Collaborative Project: As the Academy Turns*. Manifesta 8, Murcia, 2010 <http://www.manifesta8.com/modular/posts.php?catid=30&lang=en>

For a bibliographic approach gathering the global debate on art research, see the archive of references (articles, books, journals, and seminars/projects) hosted at the website of the Education Innovation Project "Investigación-Arte-Universidad", at the Universidad Complutense de Madrid. Web: <http://www.arteinvestigacion.net/> (as consulted on March, 14 2013)

254 R+D project funded by MICINN-HAR2009-10768. Leading researcher Aurora Fernández Polanco. Time span 2010-2012 (plus an additional year, until December 31st, 2013).

255 Officially considered as such from the moment they are subject to external evaluation; be it under the label of grants, research groups, R+D projects, etc.

256 See <http://imaginearr.net/seminario/seminariodocs.htm> (seen on April 19, 2013)

257 See <http://imaginearr.net/webseminariodocs2bis.jpg> (seen on April 19, 2013)

debate itself inquires on the very nature of investigation while its specificity is being questioned at the same time in the broad framework of humanities and social sciences. Underlying this debate is the belief that while scholarship *inquires*, artists *create*, meaning that they breed sense from practice—a word that provokes certain discouragement among academics. Desmond Bell has referred to the awkwardness that universities and their humanities departments (in the United Kingdom) feel toward all inquiries based on practice as research (“practice-based-research” or “practice-as-research”) --since their work is mainly of a textual nature. This can be also applied to the process of homologation research activity is experiencing since, “they are also unhappy with the assessment of staff activity on the basis of the creative excellence of art works produced rather than on peer reviewed academic publications” (BELL, 2008: 174). This uncanny disposition (still more obvious in audiovisual practices), adds Bell, is based in their reluctance to using visual culture as a scholarly means of communication. In conclusion, to propose a research project such as this PhD dissertation, where theory, images, and audiovisual practice are taken as method to addressing the object of the research, is to enter that same debate. It is so by responsibly and humbly assuming that this investigation is itself a statement for the specificity that research on art should have within the broad frame of the humanities.

In *Clandestine Happiness. What Do We Mean by Art Research?*, Chus Martínez (2010) notes that to talk about art research is not to say that “the fact that many artists engage in thorough investigations before formalizing a work (nor to talk about the) approximation of contemporary art to the language of social sciences and their analytical methods”²⁵⁸. What I find relevant in Chus Martínez’s remark, as well as transferable to art research in academia, is her defense of the term’s quantic character, meaning that the “principle of indeterminacy”²⁵⁹ is still present in the same way in social sciences, aesthetics, and philosophy. While observing, we modify the observed” (MARTÍNEZ, 2010: 13). What happens is that while scientific research breeds its version of reality from the real, artistic production builds its version of reality from fiction, borrowing here Jacques Rancière’s idea of fiction, not as the invention of an imaginary narrative, but as:

“the task of redistributing relations between things, images, and words (...) a way to alter the forms of sensible represen-

258 At the time this was published Chus Martínez was Head Conservator at MACBA, hence her discourse is conceived from inside the museum institutions, not from academia.

259 *The principle of indeterminacy or uncertainty* was proposed by Nobel laureate physicist Werner Heisenberg in the year 1927.

tation, to modify frames, scales, and speeds in such a way that a new configuration of the perceptible, the sayable, and the possible is produced; hence a way to change the distribution of competences” (RANCIÈRE, 2007: 40-41)²⁶⁰

The results of a particular investigation in science have an impact in the lives of individuals, since they decompose the rational configuration of the world the way it had been conceived as until that moment. Conclusions drawn from artistic research have an impact in the way a society and its individuals are affected. Both foster a powerful political character, forcing the world to be thought of –this is to be imagined as– in an unlike manner²⁶¹.

ON THE TYPES OF PHD DISSERTATIONS ON ART

Victor Burgin²⁶² has categorized three PhD candidate profiles in the field of visual arts that can be summarized as follows: candidates who being artists themselves avoid writing exclusively a theory based dissertation and need to create a text where their own art work coexists with theory; candidates who despite having been instructed in specialized academic literature have little practical experience in the visual arts, and are therefore interested in writing a thesis focused on a certain realm of artistic production; and candidates who make works of art and are interested in ideas and concepts they address with their projects. The kind of research this candidate pursues is above all practical, it is instrumental from an academic point of view, and is subordinated to his work as an art practitioner.

In answer to Burgin’s essay, Desmond Bell attacks his typology arguing it is too restrictive,

“such a projected hierarchical organisation of doctoral study

²⁶⁰ In this same text Rancière insists that fiction is not the creation of imaginary worlds opposed to the real world. “It is the kind of work operating in disense that changes the forms of sensible representation, as well as those of enunciation, altering their frameworks, scales, or rythms, and building new relations between appearance and reality, the singular and the common, the visible and its meaning”. (RANCIÈRE, 2007: 34)

²⁶¹ Paul Feyerabend establishes an interesting identification between art works and scientific theories, based in the interaction of phantasies and executive materials: “Art works and scientific theories around us, even the more trivial scientific facts and laws, resemble to each other in so many ways, because they both come from a tight interaction of long term phantasies and a certain materials (marble, colors, opinions, sounds, experimental results) that created a certain resistance and modified them in manifold ways” (FEYERABEND, 2003: 100).

²⁶² In what follows, I will refer to Victor Burgin’s *Thoughts on “research” degrees in visual arts departments*, which can be consulted [here](#) (seen on March, 30th 2013).

in the arts would institutionalise existing divisions between theorising and practicing, writing and making, intellectual activity and studio activity. Burgin seems to me to be reproducing the very divisions between intellectual and manual labour and the valorisation of abstract theory at the expense of reflective practice that many of us would want to question.” (BELL, 2008: 176)

Desmond Bell points out that research programs (in the case of this dissertation, a graduate program in Fine Arts), and the evaluation of commitments acquired by candidates should be negotiated in each case, with the condition that all students accepted in a practice based graduate program should produce both a body of critical writing contextualizing their work, as well as a set of documented practices. Conversely, he states that:

“They should also be able to demonstrate clearly to their examiners that the body of work presented is motivated by a research design within which a studio practice methodology (in the widest sense) is a major investigative context and strategy in advancing their research.” (BELL, 2008: 177)

Under this light, this PhD dissertation fosters a corpus of critical and theoretical research together with a set of audiovisual works of my own. However, audiovisual practice, a necessary object of study in this dissertation, can be conceived as an exceptional case within the visual arts. This was noted by Victor Burgin, who suggests that even if one could argue that audiovisual works are already discursively articulated –since they feature language (dialogues, voice-over, etc) and are linguistic in nature- one could use video or film to present intellectual elaborations in a more conventional way than writing. Victor Burgin proposes the following example: a student presented a film to Jacques Derrida as the format for a certain investigation. But the French philosopher, in spite of his initial inclination to accept the innovation, rejected it arguing that the film would need to be accompanied by a polished discourse, since the student’s audiovisual proposal already occupied the place of discourse but did not take its place properly²⁶³. In my opinion film does not need to be accompanied by a discourse, as this seems to support Burgin’s idea -criticized by Bell- of separating theory and practice while valuing the former over the second. Both film and text should submit themselves to the discourse of research. Which is

263 Victor Burgin quotes Jacques Derrida and Bernard Stiegler in *Échographies de la télévision*, Galilée-INA, 1996, pp.158-160, and its translation to English *Echographies of television*, Polity, 2002, pp.141-143.

to say that film alone does not constitute discourse (does not occupy its place), but had that student chosen a written format against his will, he would not have achieved it anyway. As Bell states, it is the conjunction of a body of critical writing and art practices what determines and characterizes the discourse of art research.

Hence, the present dissertation proposes a work where audiovisual practice with theory exist in synergy, in backfeed, where one is a consequence of the other and viceversa. The audiovisual works analyzed here are discourses belonging to a superior discursive statement, itself this research's object of study, and configured around a methodological design based in the thinking with images.

ON THE STUDY CASE OF THIS DISSERTATION

In 1998 Pierre Sansot published *Du bon usage de la lenteur*²⁶⁴, a philosophical essay on contemporary lifestyle, where slowness is depicted as a figure of thought, and where uninterested wonderlust, solitude, boredom, and reverie are praised. Years later, in his book *In Praise of Slow: Challenging the Cult of Speed*²⁶⁵, the Canadian journalist Carl Honoré presents the slow movement as a global tendency that questions the culture of speed of which contemporary civilization participates. This book, an international bestseller, is a search to understanding our relation with time, inducing the public to pursue a tempo giusto in all realms of every day life: food, urban life, medicine, sex, work, children education, and leisure.

These two references clarify that in *Slow Time in Film and Contemporary Video* the slow is not addressed as a new figure of thought nor the individual's sociological alternative to resisting his everyday life's permanent speed (Honoré). Slowness is seen here as an audiovisual specificity in art (in contemporary video and film). It is understood here in its double meaning²⁶⁶: both as that feature of the slow categorizing certain audiovisual forms, and as the adequation of the slow to those same audiovisual forms. Using a metaphor, slowness would be studied here as that moment decried by Milan Kundera, when the walker slows his pace trying to re-

264 Titled in French *Du bon usage de la lenteur* (Payot, 1998), can be read in Spanish in (SANSOT, 1999).

265 Titled in English *In Praise of Slow: Challenging the Cult of Speed* (HarperOne, 2004), can be read in Spanish in (HONORÉ, 2004).

266 After the Diccionario Real de la Academia Española, 22 edición.

member²⁶⁷.

Already established as we are in the XXI Century, the consolidation of digital image, as well as the democratization of the technologies that produce it make us wonder on their role and consequences. Our existence happens in an audiovisual universe executing its power with the aid of “visual prosthesis” (VIRILIO, 1998: 14). Besides providing us with a stereoscopic vision, this universe makes us loose the scarce -and fundamental- imagining ability we had. In other words, it provides us with an orthopedic vision that has devoured imagination. Ours is a society consolidated in Orwell’s and Bradbury’s dystopies, subject to its very control as well as to the images it produces.

In this audiovisual universe technological development also generates mobile devices able to register moving images in 4K quality (up to date, cinema’s digital standard), or to record everyday life with home digital cameras registering hundreds of images per second. If one speaks of cultural industries or mass-media, the effects this technological development has are multiplied, and their consequences sold to the spectator as improvements of his perception and understanding abilities. The slowing power moving image has is one of those improvements. In Beijing 2008 Olympic Games, for instance, the public witnessed stroboscopic deceleration of sport acts. This television boast was nothing but redundant information, and an option to re-view what had already happened fragmented in super slow speed with the purpose of keeping the spectator stuck to the screen. This way of revealing what live time eclipses becomes a kind of memory of the immediate, an ephemeral memory barely able to retain a few seconds in a sort of sinister loop. One could argue that since September 11 we have participated of a loop-based scopic regime. Isn’t it paradoxical that in today’s speed culture, characterized by elevated rates of consumption, attention deficit, and short life cycles, some of these media representations of reality be slowed down or, at least, feel the urge to?

In this scenario many contemporary artists are committed to pursuing a scape speed that would distance gaze from the power executed by mass media and cultural images. A grid-image placed between reality and the beholder eyes, an image one can stop to look at and negotiate its meaning. This way, the slow is fostered as an option to take distance from the pornographic enjoyment that simple promotion of movement implies,

267 “A man walks in the street. He suddenly wants to remember something, but the memory evades him. In that moment he mechanically waekns his pace.” (KUNDERA, 1994: 47)

without forgetting that modernity's characteristic scopic regime of invisibility or blind spot²⁶⁸ (related to the idea of optic unconscious), is no longer valid. The kingdom of electronic and immaterial images distributed online features a scopic regime labelled by José Luis Brea as that of a thousand screens (BREA, 2006: 161). In this regime, slow time image is inscribed in an order unlike to that of old slow motion. Without a doubt, slowness is today at service of very different political purposes.

ON THE NOMINATION OF THE STUDY CASE OF THIS DISSERTATION

Initially this dissertation was thought to focus in slow motion in contemporary audiovisual productions, what implied analyzing a particular type of image featuring a decelerated capturing or playing speed, leading us to advocating for decelerated images. However, this initial idea derived to an unlike kind of image, in which without mechanical deceleration, time subjective perception (duration) would become slower. The idea of a decelerated image has been replaced, thus, for that of a slow image. It is logical to mention that the Deleuzian concept of time-image has been present all throughout this research. This concept²⁶⁹ is widely known not to suppress the image-as-movement, but to turn the subordination over, so that time stops being an indirect representation. Movement becomes time's direct presentation. Hence, to study slow images is to study time-images, since they are always direct representations of time; not of a measurable time, but of a time to be experienced. The possibility of restricting this investigation using the concept of time-image is to load it with Deleuze's conceptual weight and somehow retrain the research framework.

Definitely, by including slow motion as a metaphor for thinking with images in film essays, we could no longer talk about certain types of images, but of the common characteristics that bonds them all together: their arrangement around a determined temporality, slow time. *Slow Time in Contemporary Film and Video* addresses the analysis of these three elements, that

²⁶⁸The term optical unconscious was coined by Walter Benjamin referring to photography in his *Short History of Photography* ["Only thanks to it (photography) we can perceive that optical unconscious, just like it is only thanks to psychoanalysis that we can perceive the pulsional unconscious." (BENJAMIN, 1989: 67)], and later in reference to cinema in his work *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* ["And here comes the camera with its auxiliary media, going up and down, interrupting and isolating, dilating and accelerating, enlargening and making smaller. It is only thanks to it that we know about the optical unconscious, just as we know of the pulsional unconscious thanks to psychoanalysis." (BENJAMIN, 2008[2]: 38-39)]. Decades later Rosalind Krauss would criticise modernity using the notion of optical unconscious in (KRAUSS: 1997).

²⁶⁹See (DELEUZE, 2004[2])

can be summed up in the following conceptual binomies:

- . slow motion – technics.
- . sequence shot – experience.
- . slow motion (as metaphor) – thought.

ON THE METHODOLOGY OF THIS DISSERTATION

A recent article by Michael Baers (2011) on art research in Europe labeled one of its sections as follows: “The Research University as Shepherd, the Artist as (Lost) Sheep” (BAERS, 2011). Baers defends the lack of consensus on what constitutes art research in the present or, at least, on how to tell its protocols from those of other scholarly disciplines. In a footnote he states that “despite the imperative of Bologna, the European construction of the artistic PhD has failed to establish a uniform conception of theory, praxis, and methodology” (BAERS, 2011). In spite of this, I do defend the possibility to talk of a common ground, at least regarding methodologies in art research.

What does the artist work consist of? To propose an artistic practice featuring one’s own discourse, and which efficacy would be valued subjectively through what is called aesthetic experience. What is the role of the art researcher in academia? If, as Gavin Renwick points out quoting Clive Dinot, art’s answer to science’s orthodoxy is based on the assumption that “propositions replace experiments, and explanation replace prediction” (RENEWICK, 2005), we should come to accept that what has been understood as art practice alone is not enough to become independent discourse in scholarly research: it is neither propositions nor explanations. One among many of research fundamental values is the possibility it opens to comparing what has been researched. In art, the aesthetic experience can not be submitted to any contrast (since its character is subjective), so in art research practice needs to be built in terms of a discourse that could be evaluated objectively. Namely, inside academia this practice must be related to other elements (images, texts, etc) so as to configure a discourse of its own that would be susceptible to contrast or, what is the same, argued and criticised. Such as the case of this dissertation.

In my case the key breeds from the field of images²⁷⁰. But, what is the me-

270 When I mention images I participate of Gottfried Boehm’s idea of image as a kind of thought that

thodological difference with regard to the social sciences? Sandra Weber has referred to images lack of logic and their value in research as follows:

“An image can be a multilayered theoretical statement, simultaneously positing even contradictory propositions for us to consider, pointing to the fuzziness of logic and the complex or even paradoxical nature of particular human experiences. It is this ability of images to convey multiple messages, to pose questions, and to point to both abstract and concrete thoughts in so economical a fashion that makes image-based media highly appropriate for the communication of academic knowledge” (WEBER, 2008)

She also points out that from the late XXth Century both visual sociology and visual anthropology have pioneered the use of image based methodologies. To conclude, Weber defends that this shared interest of the humanities and the social sciences in images is bond to living in an image-centered culture, what forces researchers to develop sophisticated reasonings where a rigorous use of images is fundamental to their inquiry methods. But Weber, because she generalizes, forgets about art research specificity. Because art research does not rely on image based technologies, but in it images constitute research foundations: without images there is no possible technology. Gavin Renwick points out that neither scientific nor socio-scientific knowledge are able to bring about the kind of metaphors required to think with art. “Thus art and design research should be perceived as providing what has been called ‘a third way’ that challenges and complements more conventional methodologies” (RENNICK, 2005). Regardless we may be witnessing the existence of a third way, I am under the impression that methodologies mutate affecting one another, since the way images support thinking in each research is what determines its methodology –and not images in themselves. Moreover, its character can not be reproduced completely. This does not mean that art research be reduced to a simple methodological question, but that with no question it is methodology what determines (and defines) every investigation in art.

“shows itself as able to clarify and make use of the cognitive possibilities existing in non-verbal representations” (BOEHM, 2011[1]: 58), image as that which creates its “own showing”(BOEHM, 2011[2]: 96). Therefore, to create images in art implies a reliance on consistency by which, paraphrasing W.T.J. Mitchell, they are not just “made”, but they are considered as such since there exists a “paradoxical trick” of conscience able to see things as if they were simultaneously present and absent (MITCHELL, 2011: 121). This paradox is present in all images, and has been explained by Boehm in terms of presence and absence, when he states that “every image signals what is absent by stylizing it, and none is able to produce presence without the unavoidable shadows of absence” (BOEHM, 2011[2]: 91).

The art practice included in this work is not a consequence of a theoretical body, nor has it been conceived as its corollary or hypothesis. Practice and theory have been simultaneously developed, feeding each other back during research. Art practice is here seen as one among other materials in this investigation, with which the object of study is thought and related, analogically, to the rest of elements addressed. My own art work's methodological feature is to problematize the object of research using a specific creative model: images already constructed with which I establish relationships that open up to new readings in different levels, namely, to think with images. This characteristic is not specific to this very artistic practice but it is the methodological basis in the present inquiry. In this line, it has been fundamental my affiliation to the R+D project "Images in Art and the Rewriting of Global Visual Culture Narratives" where my dissertation advisor acts as leading researcher. This group is formed by fourteen people (bearing both BA diplomas on Art History or Art Practice). It is articulated around the motto "thinking with images", and breeds from some of the ideas already made popular by Susan Buck-Morss (2004)²⁷¹, or Erns van Alphen (2005), George Didi-Huberman²⁷² and artists Jean-Luc Godard and Chris Marker²⁷³, within the field of visual studies. As Aurora Fernández Polanco stated in the first seminar organized by the mentioned R+D group,

"sharing this method of "thinking with images" we are moving within a special cognitive regime, one that is not very accepted in an usual academic practice more accustomed to quotes or the exemplification of discourses. In actuality, we have progressed from collecting our slides so that they will accompany the written script, to the preparation of classes according to

271 "Images are used to thinking (...). Their creation is already a promise of infinite accessibility. They are not a piece of land. They mediate between things and thought, between the mental and the non-mental. They facilitate connection. To copy and paste an image is to own it, not as somebody else's product, but as an object of everyone's sensorial experience. It is taken, in the same way we take a picture of a monument, a friend, or a landscape. The image is a frozen perception. It facilitates a framework for ideas." (BUCK-MORSS, 2005: 157) In a later translation for the journal Antipoda, the same text says "Images are used for thinking (...). Their creation is from the start a promise of an infinite access to them. They are not a piece of land. They are terms mediating between things and thought, the mental and the non-mental. Images allow for connection. To grab and click an image is to own it, not as someone else's product, but as an object of our very own sensorial experience. We take it, in the same way we take a picture of a monument, or a friend, or a landscape. An image is frozen perception. It provides a carcass for ideas." (BUCK-MORSS, 2009: 37).
272 In 2010 Didi-Huberman curates the exhibition Atlas, *How to Carry the World Above One's Shoulders?* (Reina Sofía Museum, Madrid) conceived taking Aby Warburg's *Atlas-Mnemosyne* as a departure point. The show summarized the idea of the atlas as a "visual form of knowledge". "Because it is hard to think of the epistemic ability of a work with images and avoid Warburg's presence flying above us – art historians or artists, both willing to work once the art work has passed 'the age of its mechanical reproduction'." (FERNÁNDEZ POLANCO, 2010[1])

273 The way in which these and other film makers work (and think) with images is film essay. In the book *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, (WEINRICHTER, 2007), for instance, different authors meditate on film essay as a form of thinking.

the order suggested by the images that are generated by the PowerPoint[presentation], a magical mosaic work where there is always room for a last image which is claimed and welcomed by the rest of them. Therefore everything happens in the “in between” of those images. The rewriting of our histories gets in motion.” (FERNÁNDEZ POLANCO, 2010[2])

Hence, in this case rewriting is perceived as a model that emerges from method, since when one thinks with images one ends up questioning (criticising, dialectically and epistemology) the narratives that configure all objects of study. Quoting Fernández Polanco, this dissertation’s skeleton was established from the relational game in which images engage, which in any case aims to illustrate or shape a discourse, but to constitute its foundations. As a result, the set of images studied here is nothing more than a succession of study cases.

In its drive to distance itself from a Hegelian time, or in other words, from a causal logics of antecedents and influences, Art history itself has recently reclaimed analysing successions of study cases as its only purpose. Under this light, Passeron and Revel have also insisted in understanding this consideration of cases as an intake somehow always present in all the processes that constitute historic sciences (PASSERON & REVEL, 2005: 28). As Thierry Davila says (2010: 24) “to reason with (though) cases is to verify –as Duchamp or Gombrich were able to defend, for instance- that art in the broader sense does not exist: it is always about singularities, works, that form the very matter of plastic, experience, and thought (...) questions and problems always breed from singular configurations”. The case is neither an example nor a subject to be illustrated by artistic practices, but an operation embodied in each work (DAVILA, 2010: 25). Hence, structuring thought over cases one does not foster “either a general theory of the problem, nor an exhaustive history of the question addressed” (DAVILA, 2010: 26). It is about escaping generalities and examples that legitimize them in order to vindicate a specific kind of thinking that is only possible through an actual montage of singularities. The case, in opposition to the example, seldom clausurates meaning, and even when referring to general issues (in my case, RALENTI, sequence shot, film essay), each of them presents a problematic approach while still leaving room for a reconfiguration of the thinking process. This intake always bares an heuristic value. All being said, I want to highlight that all singularities featuring in this specific research are already theoretical objects themselves, in the scope

of Mieke Bal's (2009)²⁷⁴ words. The only thing left is the forging of a warp among them since, at the end of the day, it is them who dictate writing and configure text. These methodological aspects do nothing but to move our research closer to the form of the essay understood in Adorno's terms as we will later see. Like I have already mentioned, my work is configured by a set of artistic practices bond together with writing. Bearing this in mind one must not forget that this body participates in the methodology tested in our investigation, and that it is all about promoting thinking on cases taking them as points of departure.

ON THE AIMS OF THIS DISSERTATION (NOT HYPOTHESES)

To plan a set of hypothesis in an investigation in the arts such as the one presented here has caused a feeling of awkwardness in me from the start, derivated from the very concept of hypothesis. In other words, the idea of projecting a series of assumptions that can be taken as the principles for a work of research on art --with the only purpose of being proved either right or wrong- triggers in me certain epistemologic issues. One can argue that all artists work with hypothesis, that they are their object of study and reason of existence, since art can by no means be refuted following a certain logic. I consider hypothesis should always be seen as bold conjectures²⁷⁵ so as to become a permanent subject of selfcriticism without the chance of formulating new questions, facing themselves in the process. Contrary to what happens in science, where hypotheses raise thesis to be proved or denied, a hypothesis in art research could not bring about anything but itself as thesis; in other words, the hypothesis as tautology would thus be a specificity in research in the arts.

“...I maintain that one can not affirm hypotheses be <<true>> statements, but only “bold conjectures” (or something similar): theses only to be expressed in the form of evaluations of those hypotheses (...). The kind of hypotheses evaluation I see myself force to use, and that I describe as <<bold conjectures>> (or something analogous), as the status of a tautology: hence, it does not lead one to any difficulties of the

274 For Mieke Bal an art work, in fact any image, can be turned into a theoretical object “when it is observed (implying the observer's subjectivity) and when it resists (implying the work's intentionality) to be normalized inside an already defended theory” (BAL, 2009: 353). For this reason, Bal calls for respect toward the object that requires the cancellation of any judgement based in preestablished judgements.

275 Using Karl Popper's term in (POPPER, 1980: 247)

kind originated by inductive logics. And all this because such description can only paraphrase or interpretate the assertion (to which by definition is equivalent) that strictly universal statements – this is theories- can not be deduced from singular statements” (POPPER, 1980: 247)

In an attempt to be consequent I would like to talk here about aims rather than hypothesis (“to point at something” instead of “to presuppose something in order to”). While in a specific sense objectives leave room for the emergence of a discourse, hypothesis’ ability to form discourse relies in high degree on the ultimate derivations of the investigation, something hard to conceive in art research.

The objectives of this inquiry are the following:

- Slow time in film has long been associated to slow motion. Since the first narrative forms in film (cinema of attractions) to today’s cinema, slow motion has served to present unlike time structures within a movie. It has helped inquire on what is hidden by movement, to ponder on the very nature of film language, or simply to catch the spectator’s eye. Hence, it seems necessary to address the study of the historical forms slow motion has taken, to look into the interest that artists and movie makers might have had on it, to contextualize its use and its influence in the visuality of the different times, and finally to understand its relation to technological developments.
- In order to address slow motion as study case in the light of *Slow Time in Film and Contemporary Video*, one must avoid traditionalist points of view (in relation to both the worlds of criticism and film making). The stand to take will see deceleration as a paradigm of the limitations of our senses (since it brings us back to the impossibility of appreciating the movement of movement). In this way, the study of slow motion should be undertaken paying attention to its experiential value, as well as to how it will be perceived as in distorsion. From this perspective one tries to understand better how has experimentation occurred (and still does) when analyzing what is perceived as decelerated; what forms of the slow modify our internal perception of time (duration); what relation does exist between slow time and our memory’s need for identifying, relating, and establishing details, as well as up to what extent do those forms activate thought.
- Slow motion in film has always been related to movement: a retina di-

section device for the knowledge of what lies behind the dark veil we call speed. It is not until well into the Xxth Century, and due to the appearance of video, that slow motion becomes a device for reconsidering film language. However, the democratization of technology has fostered the formal incorporation of slow motion in all fields of audiovisual production, thus provoking it stops coming across as something exclusively circumscribed to cinema. Conversely, the original association of slow motion to the discovering of the yet-to-be-seen, has been replaced by a technological fascination for decelerated movement once the visual and representational possibilities of slow movement had been exhausted. What is the impact technology has had on slow motion, and what kind of relation is there established between both? What experiences does this technological gaze produce? Is slow motion still a useful deliverative tool?

- The end of the Xxth Century, with film releases such as *Matrix* (1999) or *Hero* (2002) marks a turning point in the use of slow motion in cinema, at least in its formalist use and the predisposition towards a certain kind of reception. Can one defend contemporary films featuring slow motion as today's cinema of attractions, or is it just an euphemism that makes contemporary movies look more dependent of technology than their antecessors? Up to what extent can we defend that the use of slow motion in cinema (as well as the incorporation of 3D) is linked to the entertainment industry, that narcotizes our gaze and erases the little imagining ability we had left? Should we get rid of a certain contemporary thought that identifies in slow motion a return to cinema's origins in behalf of a new idea of the slow hiding a critical approach as well as micropolitical resistances to the present visual regime?

- However, if slow motion can not be understood as a revolutionary device in the Xxth Century, it should neither be perceived as a dismantling mechanism. Slow motion can belong to a time category in some audiovisual productions: the slow, where a non-technological gaze would also be pertinent. The slow, as a feature of some audiovisual productions, would span from a formalist angle (such as advertising or sports retransmissions) to a more conceptual one (such as film essay), including also cinematic or artistic audiovisual works.

- What do one talks about when speaking of slow film? I am referring here to that slow paced cinema that Jean Leirens accused of boring the spectator (and apparently still does), but that is kept as idea in the movies by producers as Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos, Bela Tarr, Lisandro

Alonso, Pedro Costa, or Carlos Reygadas. This cinema features a specific syntaxis built around the unity of sequence shot. Sequence shot inserts time flux in the frame, creating the time pressure that Tarkovski mentioned. Let us understand then sequence shot as a tool at the service of time, besides it being useful for a permanent visualization of movement (a scene's spatial disposition). Let us see it as a device for building and vehiculating temporalities that affect our perception of duration.

- Jean Luc Godard found in video and slow motion a form for writing to experiment with images (Dubois). Sebald, with the aid of the main character in his book *Austerlitz*, decelerates a tape so as to be able to grasp what until that moment used to vanish in the moment of appearing. Despite one can clearly see in these examples the physical act by which a tape is visualized at a speed slower than usual, slow motion can also be used as an epistemological metaphor, a figure where gaze acts as a cinematographic slow camera would, from where it would be possible to grasp what vanishes, to think with images, to build thought. What are the characteristics, principles, and relations, that make audiovisual essay the form where slow motion can be studied as a metaphor to thinking with images?

ON THE CONFIGURATION OF THIS DISSERTATION

This inquiry addresses the study of slow time from three different perspectives:

- *Historical forms of slow motion: between formalist manifestations and the meditation on film language.* Far from offering a historicist approach to slow motion in cinema, the aim of this study is to analyze the slowness implied in slow motion, from cinema's early days til today, and how its use has become a strategy to meditating on the nature of cinematographic language itself from its beginnings as a simple cinematographic effect. However, in the late Xxth Century slow motion also appears as a redundant resource (one might even call it an exhausted resource) in cinema of attractions, reaching its highest level of development in Matrix. This movie somehow turns into a reality late XIXth Century's Etienne Jules Marey's empiricist dream of photographic breakdown.

- *Sequence shot and temporality breakings.* Sequence shot's nature has always been a target of analysis due to its complexity as a filmic signifier.

In the second part of this dissertation this complexity is raised, mainly due to the issues originated in relating sequence shot to what is known as “internal montage”. Secondly, because of the consequences that come from its relation to what is called “reality effect”; and lastly, due to its effects in the reception of the film’s narrative. From this point of view, one carries out a relational diagnose concerning cinemas slowness and the reception of duration as a subjective experience resulting from certain sequence shots in the work of producers such as Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos, and Bela Tarr, as well as in two audiovisual works by myself.

- *Film essays: slow motion as an epistemological metaphor.* While the two first parts address the study of two different notions of slow time, a “technical” one in the first (slow motion), and an “experiential” one in the latter (sequence shot); the third part features works by myself relating to the topic of slow motion as a figure for thinking with images. This epistemological metaphor is related to the form of essay used by authors as diverse as Roland Barthes, Jesús R. Cortezo, Chris Marker or Christa Blümlinger.

2. INDEX

I. INTRODUCCIÓN	11
1. On the context of art research	13
2. On the types of dissertations on art	16
3. On the object of study of this dissertation	18
4. On the nomination of the study case in this dissertation	21
5. On the methodological question in this dissertation	22
6. On the aims of this dissertation (not hypotheses)	27
7. On the configuration of this dissertation	31
8. State of the art	32
 II. HISTORICAL FORMS OF SLOW MOTION: BETWEEN FORMALIST MANIFESTATIONS AND THE MEDITATION ON FILM LANGUAGE	 43
1. Introduction	45
2. Slow motion in the early Xxth Century: a vertiginous trip toward a cinema of attractions.	49
3. <i>The man with a movie camera</i> and <i>The fall of the house of Usher</i> : two movies confronted by slow motion.	58
4. From Jean Vigo to sixties experimental cinema: a route through formal and conceptual heterogeneity in cinema slow motion	70
5. Slow motion in the editing room: "to see if there is anything to be seen"	93
6. Audiovisual forms of resistance against new postproduction aesthetics	103
a. <i>Matrix</i> : between music video aesthetics and cinema of attractions	104
b. A cinema that is still possible	111
c. Slowing <i>Psicosis</i> down, or the impossibility of seeing too much	118
7. Thoughts on slow image in the era of media imaginaries	128

III. SEQUENCE SHOT AND THE BREAKINGS OF TEMPORALITY	147
1. Introduction	149
2. Time and sequence shot: at the boundaries of (the illusion of) reality	152
3. Sequence shot: an approach to the problematics of internal montage	161
4. Sequence shot, slow motion, and contemplation	166
a. Introduction	166
b. Cinematographic slowness: experiences in duration	168
c. Andrei Tarkovski: drifts between the oniric and the real	175
d. Theo Angelopoulos: shaking the time of history	183
e. Béla Tarr: the (ultimate) contemplation of time passing	191
5. A brief note: <i>Lunch break</i> , when sequence shot slows down	201
6. Projects	205
a. <i>The inmate's march</i> (2009)	206
b. <i>Before the law without law</i> (2011)	211
c. <i>La fotógrafa</i> (2012)	218
IV. FILM ESSAYS. SLOW MOTION AS AN EPISTEMOLOGICAL METAPHOR	227
1. Introduction	229
a. "Shaking" images	229
b. A slow (motion) gaze	236
c. On film essay as form	238
2. The value of repetition and deviation in the interaction of image and word in film essay	244
V. CONCLUSIONS	259

VI. ANNEXES	271
Annex 1: <i>Before the Law</i> (by Franz Kafka)	273
Annex 2: Excerpt from <i>Law before law</i> (by J. Archibald Wheeler)	275
Annex 3: Uncertitudes	278
Annex 4: Argentinian newspaper covers in 2001 corralito	280
Annex 5: Movies on the Argentinian corralito	284
Annex 6: Summary, technical and artistic specifications of <i>La fotógrafa</i>	287
Annex 7: <i>La fotógrafa</i> and Pere Portabella	289
Annex 8: Trip to Buenos Aires (September 2011)	292
 VII. BIBLIOGRAPHY AND FILMOGRAPY	 299
1. Referred films and videos	301
2. Referred bibliography	304
3. Organized bibliography	320
 VIII. SLOW TIME IN FILM AND CONTEMPORARY VIDEO (summary)	 337
1. Introduction	339
2. Index	355
3. Conclusions	358
4. Bibliography	362

3. CONCLUSIONS (summary)

I realize that regarding my subject I am the first to submit a certain structure that could be further developed by other researchers by following the guidelines set out, either supplementing with points that have been missed or that I have voluntarily dismissed. That is, it has not raised a study of the slow time as general or a slow time as specific, but slow time indeterminately. My approach, therefore, is not ontological but phenomenological, that is experiential, hence my insistence on speaking about slow time associated with duration and thinking.

By respecting the structure of this research will group the conclusions in the three component parts:

Historical forms of slow motion: between formalist manifestations and the meditation on film language. The spectator's relationship to early cinema was of astonishment. The first movie makers found in the new cinematographic form a world of possibilities. Their only purpose was to get as much attention as they could from the spectator. Slow motion was one among all the tools the film maker used, acting as a magician who presented images to an ignorant public unable of unraveling the gimmickry. At the end of the 1920's, while Eisenstein foregrounded slow motion by incorporating a certain (slow) tempo in film, and Pudovkin referred to it as the conscient guide of the spectator's attention, two films would mark a turning point in the use of slow motion: *The Man With a Movie Camera* (Vertov), and *The Fall of the House of Usher* (Epstein). Vertov found in the binomial deceleration-thought a gaze of reality more real than normal speed movement, and Epstein understood deceleration as a device that would allow access to the occult through the use of an image which status was until then taken as that of a deep pit.

Since then many film makers have used slow motion with manifold purposes: Leni Riefenstahl turned slow motion into a political device to see the world; Maya Deren saw in it a "microscope of time" for perceiving a new reality only accessible with the aid of the camera; according to Jean Epstein, slow motion overpassed the human being's "animal stadium"; and Cocteau sought with it a way to get closer to "the secrets of the soul".

In 1980 Godard continued his experience with video for television producing *Sauve qui peu (la vie)*. The fact that image is decelerated in perception time at different points of the film is remarkable. What Godard pursues with these moments is to "see, but to see just if there is anything to be seen": to give time to seeing in order to see if there is anything to be seen,

and to understand how that affects the narrative.

The use of slow motion in most of the 1990's music videos did nothing but certify a consensuated aesthetics that was definitely dependant on technological development. In this context of a "new postproduction aesthetics", at the end of the XXth century some films raised deceleration to a degree of formal virtuosity unknown before (*Hero*, *Matrix*). Some authors have seen in these the rebirth of "cinema of attractions", a genre that fascinates by letting the eye see "something new" with the use of technology. However, aren't we witnessing technology's pulsional effect manifestation, the true subjugating component of narrativity?

In the 1990's there movies were also produced where moving image would use the technological to reaffirm itself as language, itself as a necessary media to think the world. Works where slow motion is a symptom of resistance inside an audiovisual universe of "new attractions". Works offering an authentic subjective experience of time, "uncomfortable" experiences where film manifests itself truly as an aesthetic device with its "own beliefs": *See you later/au revoir* (Snow), *Benny's video* (Haneke), *Tren de sombras* (Guerín) o *Level 5* (Marker).

While in the 1970's television dictated the span from a city of "present spectators" to one of "absent spectators" (that resulted in the imposition of surprise over suspense in Hollywood cinema), and in the 1990's the democratization of portable video cameras produced a context where everyone could manipulate the video image at home, today image capturing devices for television allow the audience to see images in high definition decelerated speed. Decelerated repetitions in live sports retransmissions are a good example, as they have imposed themselves as an essential device for the spectator to "live" the event in television better.

Is it possible that decelerated images we see in art contexts today have the same ability that art has always had for captivating the beholder's gaze? Does deceleration belong to the image or, as manifest expression of a technological resource in need of the screen for performing belongs to the media? There is a threat today that aesthetic experience relegates itself to a simple technological fascination, since in addition to the screen being the place where our identification with reality is extended, we are also fascinated by the technology it contains.

Sequence shot and the breakings of temporality. The relation between sequence shot and reality has been a remarkable issue in 1970's and 1980's film production and theory. From Bazin to Tarkovski, sequence shot has been a tool that allows the free modulation of all rules constituting the space and time structure where our lives take place. It has allowed the

spectator to have experiences he would not have had with montage alone. The “slow time” featuring in some becomes an experiential challenge to the spectator, as well as a proof of can images reach new degrees of reality. To talk about “slow time” in the cinema of Tarkovski, Angelopoulos, or Tarr (with regards to sequence shot) is to speak of how when the perception of duration is modified the time of the individual becomes acknowledgeable. The duration of perception is not just the experience of a personal time, but the way time subjugates us to such experimentation.

In the exhausting and distressing last sequence shot of Tarkovski’s *Nostalgia*, he synthesized the absolute poetic notion of visualizaing one’s whole life in a single shot, without recurring to montage. An idea built on a quite lucid conceptual notion, namely, that the only thing that a movie could lack was the flux of time through its frames.

There is an evident relation between “slow time” in Angelopoulos’ movies and the insertion of what he defines as “dead time” in the frame. His camera moves confer the frame with its own life, deplacing our visual centers of attention. The spectator’s gaze becomes fundamental in the work, since it gives itself completely to film time, a time that doesn’t correspond to him, and from where real time is completely vanished. Experiencing film time in a slow way is just a consequence of our synchronic time regime, as well as a feature of our contemplative gaze.

The notion of slowness in Béla Tarr’s cinema lies in the rupture of traditional cinema’s representational canons that bond film reality to that of everyday life, and operate in a passive direction of perception, in behalf of an active, subjective, and heterogeneous meaning. Further from its argumentative treatment or its symbolic signification, Tarr’s long sequence shots are ultimate experiences of duration: shots approaching a close reality that takes place far from the pressure of temporal synchrony, where time divisions are subjective and experienced by a multiplicity of individuals.

The movie “Lunch break”, by Sharon Lockhart, is a true paradigm of slow time in cinema. It is a *mise en abîme*, a painting inside itself, an infinite autoreferential procedure in “permanent permanent slow motion”. This film’s slowness inserts us deep into a tautological frame which “out of field” is both the mental construction of what is not perceived and what camera’s movement leaves out of the scope of the visible, so as to be recycled and reconfigured in a new visual frame.

Film essays. slow motion as an epistemological metaphor. Slow motion as an epistemological metaphor is a mention to thinking with images fostering audiovisual essay as form. It is a metaphor where gaze acts as a slow camera in a film would, a “slow gaze”. This “slow gaze” is a metaphor

for thinking with images in the audiovisual essay, a way to approach images, to think with them, to “rescue” those which have not been well regarded, those which are images even without knowing it, without knowing why they have been filmed.

Words and images are the expressive foundations of film essay. The “disruptive value” of their interaction is the way by which film essay shows itself as “emancipated”, since its relational heterogeneity distances itself from strict “definitions” where concepts embrace film language, thus becoming critical forms. Hence, to mention the “disruptive value” of the image-word interaction in film essay is to talk about that distancing from film essay “foundations”. If film essay is in fact a form that thinks, it is due to its ability to provoke a shock in thought, therefore becoming thought itself.

Repetition and deviation are basic principles of film essay, since repetition, as “the action of saying again what was already said” takes place in a *continuum temporal* where the principle of deviation intervenes, understood as “the action of distancing or deviating from the said or done”. With repetition that notion stops being pertinent, specially because every time it “deviates” from its precedent, from what was already expressed, thanks to the interaction between what was said and what was seen, as the only way to understand film essay as a thoughts factory.

4. BIBLIOGRAPHY

BLÜMLINGER, C. (2004) "Slowly forming a thought while working on images" en ELSAESSER, T. (ed.) *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

CATALÁ, J-M. (2005) "Filme-ensayo y vanguardia" en Cerdán, J. y Torreiro C. (eds) *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 109-158.

COMOLLI, J-L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología* (1971-1972). Buenos Aires, Ed. Manantial.

DELEUZE, G. . [2004(2)] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.

ELSAESSER, T. (2011) "Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales" en *Imagofagia*, nº3. Consultado online en: http://asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf3/n3_teorias_elsesser.pdf

FAINARU, DAN (ed). (2001) *Theo Angelopoulos: Interviews*. University Press of Mississippi.

GAUDREAU, A. & GUNNING, T. (2006) "Early cinema as a challenge to film history" en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 365-380

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas.

MITRY, J. [2002(2)] *Estética y psicología del cine. 2, las formas*. Madrid, Siglo XXI.

ORTEGA, M.L. y WEINRICHTER, A. (2006) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B editores.

PAÏNI, D. (2000) "La main qui ralentit" en *Cinématèque*, n.18, p. 10-21

RANCIÈRE, J. (2012) *Béla Tarr, le temps d'après*. Capricci.

ROLLET, S. (dir.) (2007) "Théo Angelopoulos: au fil du temps". *Théorème*, n.9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

SKAKOV, N. (2012) *The cinema of Andrei Tarkovsky. Laberynth os space and time*. New York, I.B.Tauris.

SOBCHACK, V. (2006) "Cutting to the quick": Techne, Physis and Poiesis and the attractions os slow motion en STRAUBEN, W. (ed) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press. p. 337-351

TARKOVSKI, A. (2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

WEINRICHTER, A. (ed). (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones.

TIEMPO LENTO EN EL CINE Y EL VÍDEO CONTEMPORÁNEO

